

Martin Gegner

Die politische Ästhetik der öffentlichen Architektur Berlins

Vom Beginn des 19. Jahrhunderts
bis zum Ende des Kaiserreichs

AISTHESIS VERLAG



Martin Gegner

Die politische Ästhetik der öffentlichen Architektur Berlins

Vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Kaiserreichs

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2023

Abbildungen auf dem Umschlag:
Bauakademie, erbaut 1835 (siehe auch S. 159)
Städtisches Krankenhaus *Am Urban*, erbaut 1887-90 (siehe auch S. 194)
Gemeindesdoppelschule Glogauer Straße, erbaut 1901 (siehe auch S. 175)
Garde-Schützen-Kaserne Berlin-Lichterfelde, erbaut 1884 (siehe auch S. 164)

Die Publikation wurde durch den Publikationsfonds der Leibniz-Gemeinschaft für Open-Access-Monografien gefördert.

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2023
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

DOI 10.46479/MGD00004
Open Access (PDF) ISBN 978-3-8498-1907-1
Print ISBN 978-3-8498-1908-8
www.aisthesis.de



Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung

Die Idee zu diesem Buch entstand in Brasilien, genauer, an der Faculdade de Arquitetura e Urbanismo der Universidade de São Paulo. Hier durfte ich, gefördert vom Deutschen Akademischen Austauschdienst, von 2010 bis 2014 zum Thema Stadt und Weltkulturerbe lehren und forschen. In diesem Zusammenhang hielt ich eine Vortragsreihe über das Politische der Architektur Berlins. Anlass war der 2013 gerade begonnene „Wiederaufbau" des Berliner Stadtschlosses mit Barockfassade. Dieses Vorhaben stieß bei den Architekten im „Land der Moderne" auf größtes Unverständnis. Um den Kollegen und wohl auch mir dieses Bauprojekt zu erklären – zu dem Zeitpunkt war von einem Nutzungskonzept noch überhaupt nicht die Rede – entwickelte ich die genannte Serie von historisch angelegten Vorträgen, die die Architektur im Berlin der Kaiserzeit (1871-1918), der sogenannten „Weimarer" Republik (1919-1933), der Zeit des Nationalsozialismus (1933-1945), während des Kalten Krieges (1946-1989) und in der Zeit der sogenannten „Berliner" Republik (nach 1990) in Bezug zur Politik betrachtete. Diese Vorlesungsreihe stieß auf erstaunlich großes Interesse der Studierenden und der Kollegen, mehre hundert Personen besuchten insgesamt die Veranstaltung im altehrwürden Gebäude der Pós-Graduaçao der Fakultät in der Rua Maranhão. (Wie auch bei den Architekten in der Zeit des Berliner Kaiserreiches handelte es sich bei meinen brasilianischen Kollegen bis auf eine Ausnahme um Männer, so dass ich hier wie auch in der Folge den generischen Plural benutze, in Annahme, dass dies auch den Lesefluss erleichtert).

Schon nach der ersten Sitzung kam der Doyen des brasilianischen sozialen Wohnungsbaus und hervorragende Kenner des europäischen Neuen Bauens, Paulo Bruna, zu mir und sagte „Du musst darüber ein Buch schreiben!" Und ehe ich darüber nachdenken konnte, fuhr er fort: „Ich habe schon einen Verlag für dich, also fang an!" Das Interesse und das Vertrauen, das aus ihm sprach, schmeichelten mir. Aber Bruna dachte natürlich an einen brasilianischen Verlag und daran, dass ich das Buch, wie auch die Vorträge, auf Portugiesisch verfassen würde. Ich beherrsche diese schöne Sprache zwar leidlich, hatte auch genug Chuzpe in São Paulo auf Portugiesisch zu unterrichten. Das war allerdings nur möglich dank der großen Duldsamkeit und dem verständnisvollen Entgegenkommen meiner Studierenden und Kollegen, die sich – auch mitunter stundenlang – meiner unrunden Aussprache und meinen fehlenden Subjunktivkenntnissen aussetzten. (Dafür gebührt Ihnen auch nach zehn Jahren noch mein großer Dank!). Kurz: Ein Buch auf Portugiesisch zu schreiben, daran war gar nicht zu denken!

Aber die Idee an sich hat mir gefallen. Also setzte ich mich nach meiner Rückkehr nach Berlin, unterstützt durch ein Nachfolgestipendium und auf Einladung meines Doktorvaters Andreas Knie, in den Bibliotheksturm des

Wissenschaftszentrums Berlin, mit seinem überragenden Ausblick auf den Potsdamer Platz und einige der bedeutendsten Berliner Repräsentationsbauten der Nachkriegszeit, die ich irgendwann im vierten Teil meines Buchs, das ich zunächst nach der Struktur der brasilianischen Vorlesungen plante, auch zu untersuchen gedachte. Schnell wurde mir jedoch klar, dass ich die Berliner Nachkriegsarchitektur allenfalls in einem gesonderten Band in mittelferner Zukunft würde behandeln können. Und einen weiteren Plan musste ich ebenfalls bald beerdigen: Da es in meiner akademischen Zunft, der Politikwissenschaft, mittlerweile erwartet wird, auf Englisch zu publizieren, erwog ich im Jahr 2015, das Buch auf Englisch zu schreiben. Zudem war ich mir sicher, dass das Thema durchaus internationales Interesse auf sich ziehen würde. Aber da ich mich in der Methode für den Ansatz entschied, das zu untersuchende Material so viel wie möglich „für sich" sprechen zu lassen, musste ich den Plan einer internationalen Publikation ad acta legen: Die Fülle und die Sprache der präsentierten Zitate der damaligen Akteure hätten den Einsatz eines ausgewiesenen Übersetzers oder einer Übersetzerin notwendig gemacht, alles andere wäre unredlich gewesen.

Also wurde der Buchgegenstand auf die Kaiserzeit beschränkt und die Sprache als die der Berliner Architekten jener Zeit festgelegt. Das hatte auch Einfluss auf den Umgang mit den Quellen: Die Zitate wurden im Original übernommen, das heißt, Rechtschreibung und Punktierung wurden nicht den heute gültigen Regeln angepasst. Ebenso wurden damals übliche und heute nicht mehr angemessene Begriffe wie ‚Irre' oder ‚Sieche' in den Zitaten und Bildbezeichnungen übernommen. Der Grund dafür ist wiederum in der wissenschaftlichen Redlichkeit zu suchen. Aus Gründen der Handhabbarkeit werden die Literatur- und Quellenangaben em Ende der Hauptkapitel aufgeführt, was eher aus Sammelbänden als aus Monographien bekannt sein dürfte. Aber die verwendete Literatur ist so umfangreich, dass mir das Nachschlagen in einer fünzigseitigen Liste am Ende als zu unpraktisch erscheint.

Inhaltlich wurde der Gegenstand auf öffentliche Architektur beschränkt. Denn schließlich läuft jedes Stipendium einmal aus, und dann ist es mit einem solch gewagten Projekt, das ja auch bestenfalls am Rand meines Metiers anzusiedeln ist, schwer, seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Die Notwendigkeit, für den Broterwerb bezahlter Arbeit nachzugehen, unterbrach das Projekt dann genauso wie leider auftretende Krankheiten. Im Grunde lag das Buch von 2017 bis 2021 auf Eis. Erst in einer der im Wissenschaftsbetrieb üblichen Vertragspausen von knapp einem Jahr, noch dazu durch die Pandemie mehr oder weniger in meine Wohnung gesperrt, hatte ich Kraft und Zeit, das Werk in die vorliegende Form zu bringen. Das bedeutete noch einmal eine inhaltliche Straffung: Zwei angefangene Kapitel mussten ersatzlos gestrichen werden, sonst wäre das Buch wohl immer noch nicht erschienen und würde den Umfang von achthundert Seiten erreichen. Das würde auch bei bester Förderung die finanziell

vorhandenen Kapazitäten übersteigen. Dennoch ist das Buch inhaltlich sehr umfangreich und beileibe kein Kompromiss in der Form geworden.

Für die schlussendliche Realisierung danke ich der Leibnizgemeinschaft für eine großzügige Förderung, dem Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung, hier besonders Professor Andreas Knie, der mir immer wieder ermöglichte, im WZB an dem Buch zu arbeiten, sowie den Kolleginnen und Kollegen aus der WZB-Bibliothek, die mich jahrelang in ihrem Turm ertragen mussten und mir gleichwohl immer mit Rat und Tat zur Seite standen. Gleiches gilt für die Bibliothekarinnen und Bibliothekare der Fachbereichsbibliothek Architektur der Technischen Universität Berlin. Ebenfalls bedanken möchte ich mich bei meinem Verleger, Professor Detlev Kopp, der das Wagnis dieser stark bebilderten open access-Veröffentlichung auf sich nimmt. Für eine grundlegende Einführung in die Welt des open access danke ich Julian Naujoks und Alessandro Blassetti, dessen Gedenken dieses Buch gewidmet ist. Für die große Unterstützung in den letzten Jahren danke ich meiner Frau Bilge Kirca, ohne die ich das Buch wohl nicht beendet hätte.

Berlin, Ostern 2023
Martin Gegner

1. Einleitung

In diesem Buch geht es, soviel ist schnell ersichtlich, um den Zusammenhang von Politik und Architektur in Berlin. Doch was genau kann an Architektur politisch sein? Was ist mit dem Begriff *politisch* überhaupt gemeint? Und warum ist hier auch noch von Ästhetik, gar von *politischer Ästhetik* die Rede, eine in den Sozialwissenschaften, in deren Kontext dieses Buch angesiedelt ist, höchst ungewöhnliche Wortkombination? Zudem wird die Architektur eingeschränkt auf die öffentliche Architektur, eine ebenfalls nicht übliche Formulierung. Die genannten Fragen erfordern eine grundlegende Klärung, die in einem einleitenden, recht umfangreichen theoretischen Teil behandelt werden. Erst nach dieser Klärung werden die einzelnen Gebäude öffentlicher Architektur in Berlin sowie die deutschsprachige Architekturtheorie von Schinkel bis zum Ende des Kaiserreichs, also von 1800 bis 1918, auf ihre politische Ästhetik hin befragt.

Warum in diesem Buch ausgerechnet Bauten in Berlin untersucht werden, erschließt sich den historisch und politisch interessierten Leserinnen und Lesern dagegen recht schnell. Keine europäische Stadt, möglicherweise keine in der Welt, war binnen 100 Jahren Hauptstadt in fünf verschiedenen politischen Systemen in ein und demselben Land. All diese Systeme haben in Berlin ihre architektonischen Landmarken hinterlassen, nicht zuletzt mit dem Ziel, politisch zu wirken. Und all diese bedeutenden Architekturen aus der Vergangenheit erfuhren in nachfolgenden Regimen Neuinterpretationen und (versuchte) Inanspruchnahmen, aber auch das genaue Gegenteil: nämliche Ablehnung durch Staat und (den politisch bedeutenden Teilen der) Gesellschaft, was mitunter zum Abriss dieser Gebäude führte. Aus dieser Annäherung an den Gegenstand wird deutlich, warum der hier behandelte Zeitraum das ‚lange' 19. Jahrhundert von 1800 bis 1918 mit dem Schwerpunkt auf die Kaiserzeit umfasst: Die weitaus meisten öffentlichen Bauten aus dieser Zeit prägen immer noch das Stadtbild Berlins; viele der besonders emblematischen Gebäude galten bereits in der Weimarer Republik als Ausdruck einer alten, überkommenen Zeit und waren auch hier Teil der politischen Auseinandersetzung. Dies setzte sich in der DDR und der Bundesrepublik Deutschland, weniger während der Zeit des Nationalsozialismus, fort. Was möglicherweise überrascht, ist, dass die (zum Teil) politische Auseinandersetzung darüber, was ‚gute' oder ‚schlechte' Architektur sei, also kurz die Diskussion um *die politische Ästhetik*, bereits im Kaiserreich mit harten Bandagen geführt wurde. Darum geht es in diesem Buch.

Es geht *nicht* darum, die politische Ästhetik anhand einer eigenen Bewertung der baulichen Artefakte zu (re-)konstruieren, wie es vielleicht in einer kunsthistorischen Arbeit das Ziel wäre.[1] Stattdessen werden mittels einer wissenssozio-

1 Zumal der kunsthistorische Ansatz laut Martin Warnke, einem Kunsthistoriker, der systematisch das Politische in Kunst und Architektur untersucht hat, nicht frei von

logischen Diskursanalyse (vgl. Keller 2011) die maßgeblichen veröffentlichten Meinungen zur öffentlichen Architektur und zu verschiedenen Bauwerken in politologisch-historischer Perspektive zum Gegenstand gemacht. Dabei werden sowohl Dokumente von Bauherren, Architekten und Nutzern als auch Veröffentlichungen in der Fach- und allgemeinen Presse analysiert, architekturtheoretische, feuilletonistische und ideologische auf die zeitgenössische Architektur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts bezogene Texte untersucht. Zudem werden vereinzelt die wichtigsten kunst- und architekturhistorischen Bewertungen auch späterer Zeiten aufgriffen, um die retrospektiv veranstalteten und häufig bis in unsere Tage als ‚Lehrmeinung' geltenden, mitunter durchaus politischen, Bewertungen in der aktuellen Diskussion um bestimmte Bauwerke miteinzubeziehen. Dabei wird sich, soviel sei vorweggenommen, eine überraschende Kontinuität bestimmter, nicht immer fachlich-architektonisch begründeter Einschätzungen bis in unsere Tage zeigen. Damit steht die Arbeit im Kontext architektursoziologscher Arbeiten (vgl. Delitz 2010, Steets 2015), legt aber einen größeren Schwerpunkt als diese auf das Politische und orientiert sich auch an der Architekturikonologie (vgl. Warnke 1984).

Nirgendwo wird die politische Dimension von Architektur so deutlich, wie mit dem Abriss und dem Wiederaufbau des Berliner Hohenzollernschlosses. Wenn auch gerade dieses Gebäude nicht ursprünglich aus der Kaiserzeit stammt, hat es doch mit dem Kuppelbau zur Mitte des 19. Jahrhunderts eine besondere politisch-ästhetische Konnotation erhalten. Gleiches gilt für eine große Zahl der in der neuen deutschen Hauptstadt nach 1871 gebauten öffentlichen Anstalten, Museen, Theater, den zaghaft beginnenden öffentlichen Wohnungs- und Städtebau sowie natürlich die Regierungs- und Parlamentsgebäude sowie die Kirchen. Somit ist diese historisch angelegte Untersuchung hochaktuell und hochgradig interdisziplinär: Sie vereint Ansätze aus der Architektursoziologie, der Architekturtheorie, der soziologischen und philosophischen Ästhetik, der Geschichtswissenschaft und der Hermeneutik. Um dem vom Autor ebenfalls interdisziplinär imaginierten Leserinnen und Lesern den Einstieg in die Thematik und die möglicherweise fachfremde Terminologie zu erleichtern, werden im Folgenden Begriffsbestimmungen der wichtigsten Grundlagendisziplinen unter Rückgriff auf dort geläufige Theorien vorgestellt. Damit soll eine Basis zum Verständnis der empirischen Arbeit in den Kapiteln 2 bis 5 generiert werden. Die zu definierenden Begriffe werden im nicht unkomplexen Titel des Buches angesprochen, es handelt sich um *politische Ästhetik* und öffentliche Architektur. Wenden wir uns zunächst dem zweiten mit einem Adjektiv näher bestimmten Substantiv zu, bevor ersteres erläutert wird.

---

immanenten, zeitgebundenen „Wertvorstellungen, Vorlieben und Probleme[n]" (Warnke 1984: 8) ist.

1.1 Architektur

Die Architekturtheorie bietet vielfältige Interpretationen des Begriffs *Architektur* an. Im Folgenden wird also das Verständnis einiger bedeutender Theoretiker von Architektur skizziert. Dabei geht es nicht – noch nicht einmal ansatzweise – darum, einen Überblick über die Architekturtheoriegeschichte zu erlangen.[2] Stattdessen sollen die wichtigsten, zum Teil höchst konträren Positionen dargestellt werden, um einen Begriff von Architektur zu gewinnen, der für den empirischen Teil ‚operationalisierbar' ist, also einen Erkenntnisgewinn zu ermöglichen.

In den *Zehn Bücher über die Architektur*, der ersten explizit theoretischen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, welche der Römer Marcus Pollio Vitruvius (kurz Vitruv) im 1. Jahrhundert vor Christus seinem Kaiser widmete (vgl. Vitruv 1991: 21), werden viele Aspekte angeführt, die bis in das 19. Jahrhundert hinein (und zum Teil darüber hinaus) als Merkmale der Architektur gelten. Architektur kennzeichnet sich bei Vitruvius durch die Dialektik von „Zweckmäßigkeit" und „Anmut" (ebd.: 45). Als Basis der Architektur bezeichnet er die „Festigkeit" (ebd.). Damit bezieht er sich auf die auf Dauer angelegten Steinbauten seiner Zeit, die eine sorgfältige Auswahl der Baustoffe („ohne Knauserigkeit") (ebd.: 45) und eine solide Fundamentierung und Statik verlangten. Architektur ist bei Vitruv die „höchste Stufe" (ebd.: 31) von Wissenschaft und Kunst, zusammengefasst als *techne.* Den Architekten sieht er als Universalgenie, das mehrere Disziplinen beherrschen müsse, um nach einem langen Studium als Architekt wirken zu können. Neben dem Zeichnen, der Geometrie und der Arithmetik solle der Architekt auch in der Medizin, der Philosophie, der Geschichte und der Musik bewandert sein (vgl. ebd.: 25). Zuvorderst müsse er aber schreiben können, „damit er durch schriftliche Erläuterungen (zu seinem Werk) ein dauerndes Andenken begründen kann" (Vitruv ebd.: 25). Handwerk (*fabrica*) und geistige Arbeit (*ratiocinato*) seien gleichermaßen die Grundlagen der Architektur (ebd.: 23).

Architektur kennzeichnet sich für Vitruvius durch harmonische, symmetrische (bzw. *commode*)[3] Proportionen, eine zweckmäßige Distribution der Einzelelemente und an herrschenden Konventionen orientierte Anbringung dekorativer Elemente.[4] Auch hier wird die Dialektik von Ästhetik und Funktion

2 Vgl. diesbezüglich Germann (1993), Kruft (1985).

3 Das von Vitruv verwendete Wort der Symmetrie hat keinen Eingang in die lateinische Sprache gefunden. In einigen Vitruv zugeschriebene Handschriften wird an dessen Stelle *commoditas verwendet,* „die Eigenschaft von Größen, die darin besteht, daß sie durch die gleiche Maßeinheit ohne Rest teilbar oder meßbar ist" (Vitruv 1991: 537, Anm. 42 d. Übers.).

4 „Die Baukunst besteht aus Ordinatio, […], Dispositio […], Eurythmia, Symmetria, Decor und Distributio, die griechisch Oikonomia genannt wird" (Vitruv 1991: 37).

deutlich. Das fünfte seiner zehn Bücher widmet Vitruvius der „Anordnung des Schatzhauses, des Kerkers und des Rathauses" (Vitruv 1991: 210), dem „Theater" (ebd.: 212), den „Bädern" (242), den „Ringschulen" (ebd.: 246) sowie den „Häfen und Wasserbauten" (ebd.: 248). Allem vorangestellt ist die „Anlage der Märkte und Basiliken" (ebd.: 202). Damit sind die wesentlichen öffentlichen Bauaufgaben genannt, wie sie sich den Kommunen bis in das 21. Jahrhundert darstellen. Bevor er im zehnten Buch detailliert auf die Ingenieurs- und Militärbauten seiner Zeit eingeht, zieht er Analogieschlüsse zwischen der Beschaffenheit des Kosmos und der Architektur: „Dieser Ansatz ist für den späteren Anspruch der Architektur sehr wichtig geworden, der Gott als Architekten der Welt […] und den Architekten als zweiten Gott verstand" (Kruft 1983: 24).[5]

In der Renaissance wurden Vitruvs Bücher in Fachkreisen populär und erstmals gedruckt.[6] Leon Battista Alberti, ein Universalgelehrter ähnlich Leonardo da Vinci,[7] veröffentliche ab 1482 unter Bezug auf Vitruv eine aktualisierte Architekturtheorie (Alberti 1912 [1991]).[8] Diese sollte vermögenden Bauherren in praktischen und ästhetischen Baufragen beraten und bei der Auswahl geeigneter Architekten helfen (vgl. Kruft 1983: 47). Als Vorbild für das zeitgenössische Bauen seiner Zeit betrachtet er die Antike, zu zeitgenössischen Bauten äußert er sich nicht.

Wie bei Vitruv unterscheidet Alberti die Regeln zur Gestaltung privater von denen der öffentlichen Architektur. Darin wiederum werden die „Anlagen allgemeiner Art" (ebd.: 173), gemeint sind Stadtbefestigungen, Straßen, Brücken, Wassergäben etc.,[9] von denen „besonderer Art" (ebd.: 217) unterschieden, also sowohl Sakralbauwerke als auch Domizile der Herrschenden, Schulen, jedoch ebenfalls Häfen, Heerlager und Speicher. Er unterscheidet sich in vielen, vor allen Dingen ästhetischen Punkten von den Ansichten Vitruvs. So ersetzt er die von jenem genannten Kategorien der Symmetrie, der Distribution und der Dekoration durch Kategorien des städtebaulichen Kontextes, des Bezugs auf das spezifische Grundstück, die Einteilung sowie essenzielle Einzelelemente des Baus.[10] Außerdem führt er einen neuen Schmuckbegriff ein, der dem Verständ-

5 Vitruv selbst hat diese Schlussfolgerung nicht gezogen.

6 Aus dem Mittelalter liegt keine nennenswerte Architekturtheorie vor (vgl. Kruft 1983: 43, Germann 1993: 30).

7 Alberti verfasste unter anderem Abhandlungen über die Skulptur, die Malerei, die Mathematik sowie eine Komödie und weitere literarische Arbeiten (Alberti 1877 [1979]).

8 Fertiggestellt wurden sie bereits 1452 (vgl. Kruft 1983: 45).

9 Aber auch grundsätzliche städtebauliche Erwägungen über den Ort und seine Einflüsse auf eine Stadtgründung.

10 „Es steht also fest, daß die gesamte Baukunst auf sechs Elementen beruht. Diese sind: die Gegend, der Grund (die Baustelle), die Einteilung (Grundriß), die Mauer, die Decke und die Öffnung" (Alberti 1912 [1991]): 21).

nis Vitruvs entgegensteht. Während jener den *decor* als „Frage nach der Angemessenheit von Form und Inhalt“ (Kruft 1983: 52) betrachtetet, ist Schmuck für Alberti „etwas Aufgesetztes, im modernen Sinne von Ornament“ (ebd.).

Albertis Architekturverständnis ist organischer Art. Er vergleicht den Staat mit einem Haus, und ein Haus sei ein „kleiner Staat“ (ebd.: 47), in dem die einzelnen Glieder „geist- und kunstvoll“ (ebd.) angeordnet werden sollten. Ausgangspunkt der Baukunst sei die „Notwendigkeit“ (ebd.: 49). „Annehmlichkeit“ und „Vergnügen“ (ebd.) ergäben sich, wenn bei der „Durchbildung der Glieder die Mäßigkeit der Natur beherzigt“ (ebd.) werde. Jedoch würden sich für verschiedene Bauaufgaben verschieden Notwendigkeiten ergeben. Öffentliche Gebäude sollten im Allgemeinen größer und schmuckvoller angelegt werden als Privatbauten. Aus ihrer Funktion werden ästhetische Rückschlüsse gezogen. Albertis Ästhetik begründet sich auf den Naturbegriff:

> Die Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl und einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß, das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert. (Alberti 1912: 492)

Somit werden Zahl, Beziehung und Anordnung zu den Grundprinzipien der Schönheit, die er im Begriff des Ebenmaßes vergegenständlicht sieht.[11] Außerdem liegen dem ästhetischen Konzept organisch-körperliche Analogieschlüsse zu Grunde.[12] Deshalb gilt ihm Schönheit als

> bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, [...] die darin besteht, dass man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen. (Alberti 1912: 283)

Mit der beschriebenen Beziehung von Mathematik und Ästhetik kommt es bei Alberti zu einer Verwissenschaftlichung der Architektur: Die Proportionenlehre wird auf mathematische Grundlagen gestellt, und die Materiallehre steht bereits im zweiten Kapitel der zehn Bücher. Damit einhergehend sieht Alberti den Architekten im Gegensatz zu Vitruv nicht mehr auch als Handwerker und Bauleiter, sondern ausschließlich als Planer. Außerdem legt er im zehnten Buch

11 Aus dem normativen Charakter dieser Definition ergibt sich die Redundanz von „Schönheit“ und „Ebenmaß.“ Die prominente Nennung der Zahl ist dem in der Renaissance nicht ungewöhnlichen Verständnis von der „Schönheit der Mathematik“ geschuldet. Alberti verwendet beträchtlichen Raum für Ausführungen zur „Harmonie der Zahlen“ (Alberti 1912: 493ff.).

12 „Die Gestalt, Würde und Schönheit der Gebäude ist wie bei den Tieren aus den Teilen des Körpers zu bestimmen, wovon die Eigenschaft der Ebenmäßigkeit ausgeht“ (Alberti 1912: 489).

erste denkmalpflegerische und restaurative Grundsätze zum Umgang mit antiker Bausubstanz dar. Albertis zehn Architekturbücher, als praktischer Leitfaden für Bauherrn gedacht, gelten als „vielleicht der bedeutendste Beitrag" (Kruft 1983: 54) zu den elementaren Fragen der Architekturtheorie: Was ist Architektur? Wie soll sie gestaltet sein? Welche ist die Rolle des Architekten? Zudem knüpft Alberti darin Verbindungen zwischen Architektur, Gesellschaft und Politik. Die Analogien von Bau, Stadt und menschlichem Körper – ausgeführt auch bei Filarete und Leonardo da Vinci – münden bei ihm ein „konservativ-bürgerliches Ideal" (von Beyme 1968: 191), das einem rigiden Ständestand eine bauliche Entsprechung geben wollte. Vor allen in seinen vier Büchern über die Familie (vgl. Alberti 1960)[13] gebärdete sich Alberti konservativer als die meisten Staatstheoretiker seiner Zeit. Das gilt auch für Machiavelli, dessen Tugend-Begriff (virtú) er ebenfalls diskutierte. „Bei Machiavelli jedoch ist die virtú wesentlich politischer gefasst als bei Alberti" (von Beyme 1968: 190), soll heißen, Alberti übertrug seine Tugendvorstellungen aus der Privatsphäre in die Öffentlichkeit bzw. die Politik. „‚Um andere zu regieren', durfte man seiner Ansicht nach nicht aufhören, ‚sich selber zu regieren' und seine privaten Pflichten sorgfältig wahrzunehmen" (von Beyme 1968: 190). Diese Moral ist mit dem ‚pragmatischen' Macht- und Politikbegriff Machiavellis nicht zu vereinbaren. Modern ist dagegen sein ökonomischer Begriff von Herrschaft: „ Über jemanden herrschen ist, meine ich, nichts anderes als von dessen Arbeit den Vorteil haben" (Alberti n. von Beyme 1968: 189).

Mit einer deutlich anderen Gewichtung als Alberti sah Antonio Averlino, genannt Filarete,[14] die Aufgabe des Architekten als die eines universalen Stadt- und Gesellschaftsplaners an (vgl. Tigler 1963). Für seinen Mailänder Herrn Francesco Sforza entwickelte er im „Trattato di Architetura" (Filarete (1464 [1972a/b]), einem dialogischen und illustrierten Roman, die Idealstadt *Sforzinda*. Diese perfekt in einen Kreis eingepasste, sternförmig um einen Fürstensitz geplante oktogonale Stadt (vgl. Filarete 1972a: 61, 1972b: Tav. 23) wurde nicht realisiert, hatte aber einen Vorbildcharakter bei der auf geometrischen Prinzipien beruhenden Stadtplanung späterer Zeit, vor allem in der Epoche des Barock. Die Geometrie ist zentral in Filaretes Denken, sie bezieht sich auf den „vitruvianschen Menschen" (ohne aber die berühmte Abbildung da Vincis zu benutzen (vgl. Tigler 1963: 65)), leitet geometrische Formen und Symmetrien also aus einer Idealgestalt des (männlichen) menschlichen Körpers ab. Die Zentralität des Fürstenpalastes, auf den alle großen Straßen sternförmig

13 „Die Familie war für Alberti Grundlage der ‚discipline del vivere'. Sie wurde als Grundlage der neuzeitlichen ‚Polis' gedacht, und ihre Erhaltung wurde als Damm sowohl gegen den Individualismus der Einzelnen als auch gegen die Fraktionen der städtischen Gesellschaft verstanden" (von Beyme 1968: 190).

14 Auf Deutsch: „Tugendlieb" (Beyme 1968: 186).

zulaufen, sollte die führende Bedeutung der frühabsolutistischen Herrscher für das Gemeinwesen und die von ihnen ausgehende verbindliche Regelung jeglicher sozialen Beziehungen symbolisieren (von Beyme 1968: 191). Filarete sah eine soziale Segregation als wünschenswert und notwendig für ein gelingendes Gemeinwesen an. Sein Augenmerk richtete sich auf die adäquaten Lebensbedingungen der Oberschicht, der reichen Kaufleute, der Goldschmiede und Bankiers (vgl. ebd.: 196). Er betrachtete in seinem Buch auch die Beeinflussung der öffentlichen Meinung als Aufgabe des Architekten. Der politische Charakter der Architektur zeigt sich bei ihm als ein aktiv vom Architekten zu steuernder Prozess. Wie später erst wieder in der Moderne gerierte sich der Architekt Filarete mehr und mehr als Sozialingenieur, der nicht nur die öffentlichen Gebäude planen und bauen, sondern ihre spezifische Nutzung zu dekretieren trachtete. „Filarete gab bei den Schulen sogar detaillierte Anweisungen bis herab zur Kleidung, zum Stundenplan und zu den Gehältern der Lehrer" (von Beyme 1968: 198). Er machte sich Gedanken über die „organisierte Heranführung von Arbeitskräften und Siedlern für Sforzinda" (ebd.: 203) und konzipierte ein von ihm so genanntes „Haus der Tugend und der Laster", in dem neben der Tugend sowohl die Wissenschaften als auch die körperlichen Künste und das Handwerk ausgeübt werden sollten. „Neben detaillierten Zeremonien zur Erwerbung des Doktorgrads wird der Zutritt der einzelnen Stände zu den Prostituierten in den ‚lunghi venerii' geregelt" (von Beyme 1968: 198). Deshalb ist die Bezeichnung von Filaretes Gesellschafts- und Politikideal als „aufgeklärte Despotie" (von Beyme 1968: 195) angemessen. In seiner Konzeption soll die architektonische die politische Praxis abbilden. Damit folgt er dem antiken Vorbild des Hippodamus von Milet, der, ebenso Universalist wie die Renaissance-Architekten, seine orthogonale Stadtplanung allerdings wohl eher als Umsetzung eines demokratischen Gesellschaftsentwurfes denn als Ausdruck ständischer Ordnung sah (vgl. von Beyme 1968: 182). Auch in einer von Leonardo da Vinci entworfenen Stadt haben „alle Bewohner zu gehorchen und werden von ihren Obersten angeleitet" (Leonardo n. von Beyme 1968: 205). Deshalb ist es richtig, wenn von Beyme von einer „Wahlverwandschaft zwischen der neuen Geistesaristokratie [der Renaissance, M. G.] und der ebenfalls auf der Bedeutung der Persönlichkeit beruhenden Tyrannis" (von Beyme 168: 206) spricht. Zudem gibt es hier Ähnlichkeiten im Selbstbild der Architekten und zur Autoritätsaffinität derselben in der Moderne (vgl. Düwel 2013)

Die (Spät-)Renaissance bringt weitere Interpretationen, Neuveröffentlichung und Transformation des Vitruv'schen Gedankenguts hervor. Allein Andrea di Pietro della Gondola (kurz *Palladio*) ist als Illustrator und Ideengeber an der Veröffentlichung von mindestens drei Arbeiten zu Vitruv – darunter eine Neuübersetzung der *zehn Bücher* – beteiligt (vgl. Kruft 1983: 93ff.), bevor er seine eigenen vier *Bücher zur Architektur* veröffentlicht (Palladio 1570 [1993]), welche als erstes gelungenes architektonisches Lehrbuch gelten (Kruft 1983: 102).

Obwohl darin bedeutende architekturtheoretische Neuerungen enthalten sind, kann an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden, da sich Palladio eher den Fragen der Baupraxis widmet und keine neue Position in Bezug auf die politische Ästhetik der Architektur einnimmt. Einzig seine Zugeständnisse an gegenreformatorische Dogmen, die wiederum Abstriche an seiner von geometrischen Grundformen bestimmten Ästhetik zur Folge haben (vgl. ebd.: 101), ließen sich politisch interpretieren: Als, wenn nicht opportunistisches, dann zumindest relativistisches Verhalten gegenüber der (kirchlichen) Macht und seinen Auftraggebern. Der Opportunismus von Architekten gegenüber verschiedenen, auch ökonomischen, Mächten in Bezug auf ästhetische Fragen zieht sich durch die gesamte Architekturgeschichte (vgl. Nerdinger 2012). Nicht selten widerspricht dabei der Praktiker dem Theoretiker in ein und derselben Person.

In der Spätrenaissance kommt es auch zu Architekturdefinitionen und -visionen von nicht primär mit dem Bauen beschäftigten Personen. Bereits genannt wurde Leonardo da Vinci, der sich neben seinen vielfältigen anderen Aktivitäten *auch* mit dem Bauen von Häusern und dem Planen von Städten beschäftigte. Letzteres wurde auch von Personen, die von der Baupraxis gänzlich entfernt waren, betrieben. Utopische Gesellschaftstheoretiker wie Thomas Morus (1516 [1995]), Francesco Patrizi (1553 [1960]) oder Tomaso Campanella (1602 [1955]) fügten ihren Gesellschaftsentwürfen mehr oder weniger detaillierte schriftliche Stadtplanungen mit allenfalls rudimentären bildlichen Skizzen bei. Sie alle einte der Bezug auf die (italienischen) Stadtstaaten, so dass ihre geplante Stadt gleichsam die utopische Gesellschaft abzubilden hatte. Die formal und inhaltlich vor allem an Platons Vorstellungen einer egalitären Gesellschaft orientierten Werke[15] stellten öffentliche Gebäude und Kirchen ins (räumliche) Zentrum ihrer Überlegungen. Campanellas bauliches Konzept radikalisiert diesen Zentrismus und führt zum Charakteristikum aller Stadtbauplanungen des Barock, zu den auf einen zentralen Palast der absolutistischen Fürsten hinzulaufenden Sichtachsen prächtiger Boulevards und Allen.

Der Übergang von der Renaissance zum Barock wird dominiert von den Ideen der Gegenreformation. Die vom Abfall von der katholischen Kirche bedrohten Seelen sollen auch mit architektonischen Mitteln von der Richtigkeit (und Schönheit) des römischen Glaubens überzeugt werden. Carlo Borromeos *Instructiones Fabricae e Supellectiis Ecclesiasticae* (1577 [1962])), eine Anweisung zum (Mailänder) Kirchenbau, werden als „wesentlicher Beitrag zur Entstehung der Barockarchitektur" (Kruft 1983: 104) gesehen. Kirchen sollen demnach sowohl als Solitäre wie auch erhöht gebaut werden, um beim Betrachter Ehrfurcht zur erzeugen (ebd.). Die Hauptfassade solle üppig ausgeschmückt werden, um die Gläubigen mit einer opulenten Bildsprache nicht nur zu beeindrucken, sondern zu verzücken (ebd.). Später wird dieses Programm vor allen

15 Weitere intellektuelle Anleihen wurden bei Aristoteles gemacht.

Dingen auf die Innenräume angewandt. Damit steht dieses Kirchenbauprogramm gegen die Vergeistigung in der Gotik und den spröden, rationalistischen Glauben der Renaissance. Stattdessen wird die Illusion eines ‚Himmels auf Erden' in der Barockkirche erzeugt. Die Übertragung dieses Bauprogramms auf die weltliche Macht findet kaum eine theoretische Fundierung. Selbst Traktate zum barocken Kirchenbau sind selten, obwohl die barocke Bauweise im Italien und Frankreich des frühen 17. Jahrhunderts schnell um sich greift.

Soweit der für Sozialwissenschaftler hoffentlich hilfreiche Einblick in die Klassiker der Architekturtheorie mit dem Verweis auf frühmoderne Arbeiten zur Verbindung von Architektur und Politik. Aus den genannten Definitionen von Architektur sollte deutlich geworden sein, dass dieselbe eine künstlerische Relation von funktionalem Nutzen und (politischer) Repräsentation darstellt, welche sich in im Laufe der Jahrhunderte und Epochen in beiden Aspekten immer mehr ausdifferenziert. Die von Karl Friedrich Schinkel (1979) ausgehende und zu Ende des 19. Jahrhunderts immer politischer werdende deutschsprachige Architekturtheorie wird in Kapitel 2.1 eingehend untersucht.

1.2 Öffentlichkeit

Der *per se* öffentliche Charakter der Architektur muss von einem *dezidiert* öffentlichen Charakter unterschieden werden, welcher mit der Formulierung öffentliche Architektur umschrieben ist. Öffentlich werden in der Soziologe diejenigen gesellschaftlichen Sphären genannt, die zumindest einem der folgenden Kriterien entsprechen: Sie sind prinzipiell jedem oder jeder zugänglich (öffentlicher Raum); sie dienen öffentlichen (gemeinwohlorientierten) Zwecken; oder sie wurden mit öffentlichen Mitteln errichtet beziehungsweise haben einen öffentlichen Eigentümer (öffentlicher Besitz). In dieser Trias liegt der Ursprung des Begriffs des Öffentlichen begründet:

> Die allmende ist öffentlich, publica; der Brunnen, der Marktplatz sind für den gemeinsamen Gebrauch öffentlich zugänglich, loci publici. Diesem ‚Gemeinen' von dem sprachgeschichtliche eine Linie zum gemeinen oder öffentlichen Wohl (common wealth, public wealth) führt, steht das ‚Besondere' gegenüber. Es ist das Abgesonderte in einer Bedeutung des Privaten. (Habermas 1962 [1990]: 59)

Die *Agorá,* also der zentrale Platz der attischen Polis, ist in ihrer gemischten Funktion als Markt-, Fest- und Diskutierplatz der Ort, an dem sich zuerst das öffentliche Leben und das Prinzip der öffentlichen Meinung artikulierten. Der Meinungsstreit der Bürger über die wichtigen Fragen der Polis, also die Politik, wird an diesem öffentlichen Ort realisiert. Auch in den Stadtstaaten des Mittelalters ist eine Präsensöffentlichkeit, nunmehr bereits in den Rathäusern,

maßgeblich für politische Entscheidungen. Mit der Differenzierung von bürgerlicher Gesellschaft und Staat im Absolutismus wird das öffentliche Räsonnement der Bürger in privaten Räumen, in den Salons, Clubs und Kaffeehäusern betrieben, da der absolute Monarch politische Fragen als nicht-öffentliche Angelegenheit mit seinen Beratern verhandelt (vgl. Habermas 1962). Aus der Verbindung dieser kleinteiligen ‚Kaffeehaus-Öffentlichkeit' des ausgehenden 18., in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts, mit dem sich entwickelnden Zeitungswesen entsteht in der Folge die Medienöffentlichkeit. Als weitere bedeutende, in diesem Zusammenhang jedoch eher randständige Sphäre des Öffentlichen sei das öffentliche Recht genannt, in dem die Rechtsbeziehungen zwischen Privatleuten einerseits und der öffentlichen Gewalt andererseits, geregelt sind. Unter Letzterer wird vereinfachend die (demokratische legitimierte) Staatsgewalt in ihren drei Ausprägungen Exekutive, Legislative und Judikative verstanden.

Während Richard Sennett (1969) sich den Orten des öffentlichen Lebens zuwendet und somit vor allen Dingen die Verhältnisse menschlicher Körper im durch Baukörper strukturierten städtischen Raum thematisiert, entwickelt Jürgen Habermas mit dem Fokus auf die Entwicklung der öffentlichen Meinung ein zunehmend entmaterialisiertes Verständnis des Öffentlichen (vgl. Gegner 2003), das schließlich den öffentlichen Raum als abstrakte Größe auffasst, in der sich eine *publizistische Öffentlichkeit* artikuliert, also *meinungsveröffentlichende* Akteure agieren, die sich um die adäquate Interpretation von nicht notwendigerweise politischen Themen streiten. Bis zum Ende des 20. Jahrhunderts kann diese publizistische Öffentlichkeit als stark über Zugangsbarrieren reglementiert gelten, zum Beispiel wegen der formalen Vorbedingung zur Teilnahme durch den Nachweis einer journalistischen Ausbildung oder durch in der Öffentlichkeit erworbene Prominenz. Die öffentliche Meinung wird in diesem Modell eher durch einen Club von professionellen Spezialisten geprägt als durch ein zugangs- und vorurteilsfreies Publikum. Dieses ist – unter Ausnahme von randständigen Instrumenten wie den Leserbriefseiten in Zeitungen – vor allen Dingen als Rezipient vorgesehen. Mit dem Siegeszug des Internets seit Beginn des 21. Jahrhunderts diffundiert dieses Modell, da die Bürger nun – unter der Voraussetzung der Überwindung einer vor allen Dingen technischen Barriere des Internetzugangs – die Möglichkeit haben, in sogenannten sozialen Netzwerken ihre Meinung einer teils spezifischen, teils unspezifischen Öffentlichkeit kundzutun.

Die Vielschichtigkeit des Begriffs des Öffentlichen beziehungsweise der Öffentlichkeit lässt diesen oft schillernd und diffus erscheinen. „Wir haben es also mit einem beweglichen semantischen Feld zu tun mit vielen teils überlappenden, teils konfligierenden, teils ambigen Bedeutungen" (Peters 1994: 42). Dies nötigt dazu, für diese Arbeit eine definitorische Einschränkung vorzunehmen. Auf weitere Bedeutungen des Öffentlichen wurde an anderer Stelle

verwiesen (Habermas 1962, Sennett 1969, Gerhards et al. 1998, Gegner 2003, 2007).

Als prinzipiell am wenigsten voraussetzungsvoll kann nach wie vor die städtische Öffentlichkeit auf Straßen und Plätzen gelten. Diese offenbart sich in zwangloser unpolitischer Kommunikation der anwesenden Individuen, teils über Kleidung, Habitus und eventuell zur Schau gestellte Artefakte. Bemerkenswert ist, dass Protest in der politischen Öffentlichkeit immer noch auf die massenhafte Artikulation im städtischen Raum angewiesen ist, wenn er in den die öffentliche Meinung generierenden Clubs wahrgenommen werden will. Sowohl die Proteste in Istanbul und Brasilien 2013, in Hongkong 2014 als auch die Pegida- und Anti-Pegida-Demonstrationen in Deutschland zum Jahreswechsel 2014/15 sowie die Proteste gegen die Corona-Schutzmaßnahmen in den Jahren 2020/21 weisen daraufhin.[16]

In all diesen Beispielen ist eine auffällige Interaktion der Proteste mit der Architektur zu beobachten: In Brasilien erstürmten Demonstranten (friedlich) das von Oscar Niemeyer entworfene Kongressgebäude,[17] in Istanbul ging es vordergründig um die bauliche Umgestaltung des Taksim-Platzes[18], und in den deutschen Städten „spazierte" die Pegida-Bewegung vorzugsweise in unmittelbarer Nähe der baulichen Wahrzeichen von Städten, was deren Hausherren wie die kommissarische Leitung der Dresdner Semper-Oper oder Erzbischof Woelki, Hausherr des Kölner Doms, dazu bewog, aus Protest gegen den Protest der Straße die Illuminierung der Gebäude für die Dauer der Pegida-Veranstaltungen abzuschalten (vgl. Spiegel 2015). In beidem, sowohl in der Bezugnahme der Demonstranten als auch im Versuch der Verweigerung gegenüber dieser Vereinnahmung, zeigt sich ein besonderes Moment der unspezifischen Öffentlichkeit von Architektur: Sie kann, unabhängig von ihrer Funktion und von ihrem Eigentümer, als Symbol, zum Beispiel für eine Stadt, fungieren, und wird auf diese Weise im Kampf von Gruppen um die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit mit einbezogen. Die Bedeutung der (politischen) Symbolik der öffentlichen Architektur ist deshalb eine dieser Arbeit latent zugrundeliegende Frage. Der

---

16 Die Tatsache, dass diese Proteste über die sozialen Netzwerke im Internet vorbereitet und beworben wurden, selbst die zahlreichen ausschließlich im Web initiierten Proteste und Petitionen, können nicht darüber hinwegtäuschen, dass politischer Protest Gegenstand der Erörterung von publizistischen Öffentlichkeiten ist, wenn er sich (wiederholt) massenwirksam im städtischen Raum entfaltet.

17 Zum Zeitpunkt Revision dieses Textes, im Januar 2023, kam es erneut zu einer – weniger friedlichen – Erstürmung der architetktonischen Repräsentationen des brasilianischen Staats durch Anhänger des faschistischen Ex-Präsidenten Jair Bolsonaro.

18 Daran machte sich eine tiefgehende Kritik an Premierminister (später Präsident) Erdogans autoritärem und neoliberalem Regierungsstil fest.

Zusammenhang von architektonischer Form, Symbol und ihrer Lesbarkeit wird in Kapitel 1.5 dargestellt.

Im Folgenden wird unter öffentlich eine Architektur verstanden, die entweder im öffentlichen Besitz, zum Zwecke der öffentlichen (allgemeinen oder gemeinwohlorientierten) Nutzung oder zur Repräsentation und Funktion der öffentlichen Gewalt gebaut wurde. Ob es sich bei letzterer um städtische oder staatliche oder gar supranationale Akteure handelt, ist unerheblich. Entscheidend ist der vorherrschende nicht-private Charakter der Architektur. Dabei kann es sich um *prinzipiell öffentlich zugängliche* (aber möglicherweise Einritts beschränkte) Gebäude wie Theater und Museen handeln, aber auch um öffentlichen Funktionen dienende Gebäude wie Rathäuser, Parlamentsgebäude, Krankenhäuser, Gefängnisse, Schulen, welche *funktional zugangsbeschränkt* sind.[19] Das Erkenntnisinteresse dieses Buches liegt darin begründet, von der Analyse (der Planung, Produktion, Nutzung und Rezeption) öffentlicher Architekturen Rückschlüsse auf Politiken und soziale Verfasstheit der Kaiserzeit zu ziehen.

1.3 Politik

Damit wären wir bei dem ersten im Buchtitel kombinierten Ausdruck, *der politischen Ästhetik*. Die Interpretation dieses Ausdrucks ist zweifellos anspruchsvoller als die der öffentlichen Architektur. Beginnen wir diesmal mit dem Adjektiv, dem *Politischen*. Auch hier kann es, ähnlich wie bei der Definition von *Architektur* nicht darum gehen, einen umfassenden Überblick über das höchst vielfältige Verständnis von Politik zu geben, sondern darum, einen für dieses Buch operationalisierbaren Begriff dessen zu erarbeiten, was im Titel mit dem Adjektiv *politisch* gemeint ist. Dem zugrunde liegt wieder eine Befragung einiger wichtiger Theoretikerinnen und Theoretiker. Das *Politische,* dies wurde im vorigen Abschnitt bereits deutlich, ist dem Öffentlichen verwandt.[20] Letzteres

19 An diesen Beispielen wird deutlich, dass der von Habermas (1962 [1990]) und Sennett (1969) diagnostizierte „Zerfall" bzw. „Verfall" der Öffentlichkeit sich im 21. Jahrhundert auch an der öffentlichen Architektur ablesen lässt, sind doch im Lauf der letzten zwanzig Jahre diverse vormals öffentliche Einrichtungen wie Krankenhäuser, Verkehrs- und Versorgungsbetriebe privatisiert worden, sodass ihre baulichen Repräsentanzen nunmehr zwar öffentliche Funktionen anbieten, sich aber nicht mehr notwendigerweise in öffentlicher Hand befinden.

20 Ebenso wie die zwei Adjektive weisen die beiden Substantive im Titel dieses Buchs, *Ästhetik* und *Architektur,* einen Bezug zueinander auf. Dieser scheint größer zu sein als bei dem nahezu paradox wirkenden Ausdruck *Politische Ästhetik*, ist doch das Politische, um eine Kurzdefinition vorwegzunehmen, die Sphäre des Kampfs um Macht in einer Gesellschaft, wogegen die Ästhetik etwas mit Schönheit zu tun hat, in der Alltagssprache sogar hin und wieder mit dieser gleichgesetzt wird.

leitet sich aus Ersterem ab. Etymologisch bedeutet *ta politikà* das „öffentliche, das gemeinschaftliche, oder das alle Bürger betreffende und verpflichtende" (Schmidt 1995: 729).

In Platons *Politeia (*deutsch: „Der Staat") (1958 [2016]) der ersten schriftlich verfassten abendländischen politischen Philosophie, liegt der Akzent auf der *politike techne*, der „Kunst der Führung und Verwaltung öffentlicher Angelegenheiten" (Schmidt 1995: 729.). Die Politik ist bei Platon die Regierung des Gemeinwesens, dessen Ordnung naturgemäß hierarchisch sei. Jeder habe sich im Gemeinwesen seiner natürlichen qua Geburt zugeteilten Rolle zu unterwerfen. Platon sieht den Ursprung des Staates in der Angewiesenheit der Menschen aufeinander (Platon 1958 [2016]: 139)). Die Aufgabe des Staates sei es, die Befriedigung der „Bedürfnisse" (ebd.) der obersten Schichten zu organisieren, also die Distribution der produzierten Lebensmittel, ihre Bildung und ihre Sicherheit zu garantieren. Aufgrund dieser Passagen wurde häufig irrigerweise von Platons (Ur-) Kommunismus gesprochen (vgl. Kautsky 1895). Doch sind bei Platon weder die Produktionsmittel vergemeinschaftet, noch beziehen sich seine Aussagen auf alle Menschen, noch nicht einmal auf alle Bürger: Angesprochen ist hier nur die gesellschaftliche Elite der sog. „Wächter" (Platon 1958 [2016]: 212), also die Kriegerkaste. Nach Platon sei es für ein Gemeinwesen wünschenswert, dass sich die Staatsführung aus den Philosophen rekrutiere, da diese aufgrund ihrer Weisheit und ihrer Beschäftigung mit Fragen der Ethik dafür am besten geeignet seien (vgl. Platon 1958 [2016]: 304f.).

Auch Aristoteles (1989 [2016])) zieht in seiner *politikà* (*die politischen Dinge*) eine direkte Verbindung derselben zur Ethik. Der Mensch sei ein politisches beziehungsweise „staatsbezogenes Wesen (zoón politicon)" (ebd.: 78) und müsse sich ob seiner natürlichen Gemeinschaftlichkeit Regeln des Zusammenlebens geben. Diese Regeln der Gemeinschaft, ob im Dorf, in Dorfgemeinschaften oder im Stadtstadt, bezeichnet er als Politik. Dabei unterscheidet er gute, dem Gemeinwohl dienende, und schlechte, dem Eigennutz dienende, Politikformen. Als gut gelten ihm die Monarchie, die Aristokratie und die *Politie*, als schlechte die Tyrannei, die Oligarchie und die Demokratie, in der die Herrschaft der vielen Schwachen und Armen zum Nachteil des Ganzen, der Polis, führe. Demgegenüber steht die *Politie*, die am Gemeinwohl der Polis orientierte Herrschaft der Vielen. In der *Politie* seien alle Bürger gleich, sie treffen die die Allgemeinheit der Polis betreffenden Entscheidungen gemeinsam und zu ihrem Wohle. Aristoteles trennt die Sphäre des Politischen von der Sphäre des *Oikos*, des Haushalts, in der der Hausherr die Herrschaft über Frau und Sklaven hat. Ziel der Politik sei der vollkommene die „Glückseligkeit" (ebd.: 320) der freien Bürger garantierende Staat, der sich durch funktionale Stabilität und das „gute Leben" (ebd.: 321), also die erfüllte, über bloße Notwendigkeiten hinausgehende Existenz der Bürger auszeichne. In diesem Zusammenhang kommt er auch auf die Bedeutung der Produktion des Schönen und somit auch auf ästhetische Fragen zu sprechen.

In Randbemerkungen ordnet Aristoteles den verschiedenen Staatsformen die adäquate Stadttypologie zu (vgl. Aristoteles 1989 [2016]: 345ff.), zieht also eine Verbindung zwischen Politik und Architektur.[21]

Gegen den aristotelischen Idealismus steht Niccolò Machiavellis (1532 [2005]) nüchterner, an den Realitäten seiner Zeit geschulter Politikbegriff, wie er in seinem Buch *il principe* („der Fürst") beschrieben ist. Machiavelli zeigt, dass es in der Politik darum geht, Macht in einem Staat zu erlangen und zu erhalten. Das Ziel der Politik sei die vollkommene Herrschaft. Dabei gelte es für den Fürsten, sich nicht unbedingt nach ethischen oder moralischen Gesetzen zu richten, sondern sich erfolgreich der Macht zu bedienen. Gleichwohl muss der Herrscher gegebenenfalls die Einhaltung gängiger Moralvorstellungen vortäuschen können, um vom Volk nicht gehasst zu werden. Eine dezidierte Unterstützung durch das Volk oder eine Beliebtheit sei dagegen nicht notwendig. Das Regieren schließe auch die Anwendung von List und Gewalt nicht aus, wenn sich aus bestimmten Konstellationen die Notwendigkeit (*necessitá*) dazu ergebe. Die Triebkraft politischen Handelns sei die *virtú* (Tugend/Tüchtigkeit), die den Herrscher befähige sich (politische) Ziele zu setzen und durch Ergreifung günstiger Gelegenheiten (*occasione*) zu erreichen. In den *discorsi* (Machiavelli 1531 [1971]), die zum Teil parallel zum *principe* entstanden, wendet Machiavelli seine Prinzipien der politischen Handlung auf die Republik an. Auch hier vertritt er einen Pragmatismus, der vor Täuschung, List, notfalls auch Mord und Gewalt, nicht zurückschreckt. Aber diese politischen Mittel sollen zum Wohle des Volkes eingesetzt werden. Machiavelli legt nahe, dass er die Republik als die wünschenswerteste Regierungsform erachtet. Wie in Kapitel 1.1 erwähnt, gibt es mit dem zentralen Begriff der *virtú,* eine Gemeinsamkeit mit Albertis Denken. Allerdings verwendet dieser ihn in idealistischer Absicht und verweist im Gegensatz zu Machiavelli auf die Notwendigkeit des moralischen Handelns in der Politik.

Auch Max Weber vertritt in *Politik als Beruf* (1919 [2012]) einen pragmatischen Politikbegriff. Zunächst jedoch öffnet er ihn, indem er unter Politik generell eine *leitende* Tätigkeit fasst. Diese umfasse sowohl die Devisenpolitik von Banken, die Gewerkschaftspolitik zum Beispiel mit dem Mittel des Streiks, als auch die „Politik einer klugen Frau, die ihren Mann zu lenken trachtet" (ebd.: 5). Im engeren Sinne geht es laut Weber bei der Politik jedoch um die Lenkung des Staates. Dieser gründe sich auf Gewalt. Es sei die Aufgabe der Politik, ein

21 „Zur Monarchie gehörte die feste Burg, zur Aristokratie viele befestigte Plätze [...]. Und nur die Demokratie bedurfte nach Ansicht des Aristoteles der ebenmäßigen Befestigung des Ganzen. Schon für ihn war jedoch die innere Aufteilung des öffentlichen Raumes ein Problem. In Friedenszeiten bevorzugte er die hippodamische Rasterstadt, in Kriegszeiten hingegen das unregelmäßige Straßen Gewirr" (von Beyme 1968: 207).

Monopol des Staates bei der Gewaltausübung durchzusetzen. Als erstrebenswert sieht Weber die durch eine Satzung (Verfassung) legitimierte Gewaltausübung des Staates an, der sich die Individuen aus Einsicht unterordnen. Geführt werde dieser Staat am besten von Berufspolitikern, da nebenberufliche Politikbetätigung zum Dilettantentum und zur Vorteilsnahme neige. Der verantwortliche Berufspolitiker beziehe seinen Antrieb aus einem ethischen Verständnis der Politik. Dabei unterscheidet Weber „Verantwortungsethik" und „Gesinnungsethik" (ebd.: 70). Letztere gründe sich auf der Übereinstimmung von Handlungs*absicht* und moralischen Werten. Die Verantwortungsethik dagegen steht für die (moralische) Bewertung von Handlungen und ihren Folgen nach dem Kriterium des Erfolgs. Weber erinnert daran, „dass die Erreichung ‚guter' Zwecke in zahlreichen Fällen daran gebunden ist, dass man sittlich bedenkliche oder mindestens gefährliche Mittel und die Möglichkeit oder auch die Wahrscheinlichkeit übler Nebenerfolge mit in den Kauf nimmt" (ebd.: 71). Dieser Pragmatismus ähnelt dem Machiavellischen Politikverständnis, allerdings erwartet Weber von einem guten Politiker ein balanciertes Verhältnis von Gesinnungs- und Verantwortungsethik. Als gefährlichste Versuchung des Politikers macht Weber die Eitelkeit aus, vor allem, wenn sie sowohl die Gesinnungs- als auch die Verantwortungsethik überstrahle. Weber beschreibt Politik schließlich als Streben nach Machtanteil[22] oder nach Beeinflussung der Mactverteilung, sei es zwischen Staaten, sei es innerhalb eines Staates zwischen den Menschengruppen, die er umschließt" (1919 [2012]: 7). Mit diesem Begriff von Politik sowie weiteren Ausführungen deutet Weber Analogien zum Wirtschaftsgeschehen an, um jedoch (in Bezug auf die Sozialisierung von Wirtschaftsbetrieben im nachrevolutionären Deutschland) darauf zu verweisen, dass Politik und Wirtschaft nach unterschiedlichen Handlungslogiken funktionierten.

Carl Schmitt (1927 [2002]) sieht als entscheidendes Kriterium des *Politischen* die Unterscheidung von Freund und Feind.

> Die politische Feind braucht nicht moralisch böse, er braucht nicht ästhetisch hässlich zu sein; er muss nicht als wirtschaftlicher Konkurrent auftreten, [...]. Er ist eben der andere, der Fremde, und es genügt zu seinem Wesen, daß er in einem besonderen intensiven Sinne existenziell etwas anderes und Fremdes ist, so daß im extremen Fall Konflikte mit ihm möglich sind [...]. (Schmitt 1927 [2002]*:* 27)

---

22 Unter Macht versteht Thomas Meyer „die Chancen, den eigenen Willen innerhalb gegebener sozialer Beziehungen auch gegen Widerstand durchzusetzen" (Meyer 2000: 96). Hans Ulrich Gumbrecht definiert Macht „als von unmittelbarer Wirkung in bloße Potenzialität transformierte Gewalt [...] Ein generelles Gebot zur Umsetzung von Gewalt in das Potential der Macht gehört zum Prozess der Moderne – manchen würden meinen, es gehört zu jedem historischen Prozess, der es verdient, ein Prozess der Zivilisation zu sein" (Gumbrecht 2010: 137). „Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist" (Kant 1790[1965]: 105).

Schmitt bezieht seine Freund-Feind-Differenzierung auf den öffentlichen Raum. Politische Gruppen können sich auf Grund wirtschaftlicher, religiöser, moralischer oder anderweitiger Gegensätze bilden, entscheidend für das Politische sei jedoch der „Intensitätsgrad einer Assoziation oder Dissoziation" (ebd.: 38). „Politisch ist jedenfalls immer die Gruppierung, die sich am Ernstfall orientiert" (ebd.: 39). Voraussetzung dafür sei die „Einheit" (ebd.) der betreffenden Gruppe. Dem Staat obliegt es, das Ausufern der Freund-Feind-Unterscheidung in gewalttätige Auseinandersetzung zu unterbinden. „Der Staat setzt den Begriff des Politischen voraus" (Schmitt ebd.: 20). Dieser Begriff des Politischen ist bei Schmitt die Legitimation des Staates. Dessen primäres Ziel sei es, Ordnung herzustellen. Darin ähnelt Schmitt der Staatsauffassung bei Thomas Hobbes (1651).

Hannah Arendt (1958 [2002]; 1993) dagegen bezieht ihren Politikbegriff auf die aristotelische Trennung der Sphäre der ökonomischen Notwendigkeit von der des öffentlichen Raumes, in dem freie, das heißt von ökonomischen Zwängen befreite Bürger, über die Allgemeinheit betreffende Fragen diskutieren. Dabei betont sie die Pluralität in der Diskussion, sieht aber (politische) Handlungen nur durch konsensuale Entscheidungen legitimiert. Der öffentliche Raum wird von ihr als Ort der Freiheit von der profanen Sphäre der Arbeit und der des avancierteren Herstellens (zum Beispiel im künstlerischen und kunsthandwerklichen Sinn) getrennt.

Aufbauend auf die angeführten Klassiker der politischen Theorie unterscheidet die Politikwissenschaft (z. B. von Beyme 1998: 8) generell drei Dimensionen des Politischen: *Polity*, *Policy* und *Politics*. Unter *Polity (*abgeleitet aus dem Griechischen *politie)* wird dabei die politische Kultur eines Gemeinwesens verstanden, also die die allgemein anerkannte und praktizierte *Form* der Politik. Diese vergegenständlicht sich im politischen System, das sich zumeist in schriftlichen Verfassungen kristallisiert. Unter *Policy* wird ein bestimmtes Programm von gesellschaftlichen Gruppen zur Lösung eines oder mehrerer (politischer) Probleme verstanden. Mit *Politics* ist dagegen der Prozess gemeint, in dem verschiedene Akteure das Gemeinwesen betreffende Entscheidungen über politische Fragestellungen herbeiführen.

Die funktionalistische Sichtweise Max Webers auf die Politik wird von Niklas Luhmann (1998) weitergeführt und zugespitzt. Er versteht Politik als ein neben anderen wie Wirtschaft, Wissenschaft und Kunst ausdifferenziertes Teilsystem der Gesellschaft, das auf spezifisch politische Weise selbstreferenziell kommuniziere. Das heißt, Kommunikation findet nach dem im Teilsystem herrschenden Regeln, in diesem Fall den Regeln der Macht, statt. Dabei grenzt Luhmann das politische System sowohl gegen die Bezugnahme auf eine aristotelische Kategorien rezipierende Theorie der Zivilgesellschaft im Habermas'schen (und Arendt'schen) Sinne ab[23] als auch gegen einen auf die Mikroebene erweiterten

23 Luhmann (1998) bezieht sich hierbei auf „Faktizität und Geltung" (Habermas 1992).

Diskurs von Machtbeziehungen, wie er prominent von Michel Foucault (den Luhmann hier nicht nennt) und Pierre Bourdieu (1992) vertreten wird. Er versteht unter Politik, „was heute unter dem Begriff von Politik faktisch institutionalisiert ist, nämlich d[ie] auf den Staat und seine Entscheidungspraxis bezogene[] Politik" (Luhmann 1998: 14).

Gegen diese Schließung des Politikbegriffs wenden sich verschiedene Autoren vorwiegend franko-belgischer Provenienz (Baudrillard 1994, Derrida 2014, Mouffe 2007, Ranciére 2000), aber auch Slavoj Zizek (2001). Ihnen gemein ist ein Begriff des *Politischen*, der sich in Opposition zur institutionalisierten *Politik* begreift. Dabei werden den normativen Dimensionen des institutionalisierten Politikbegriffs (wie beispielsweise das Konsensprinzip in der deliberativen Demokratie) der *Dissens*, das formalpolitische Regeln unterlaufende *Ereignis* und die *Unterbrechung* von Kontinuitäten als politisch gegenübergestellt. Die institutionalisierte Politik sei eine „Post-Politik" (Mouffe 2007: 15), die Politik nur noch simuliere. Sie produziere lediglich selbstreferenzielle Zeichen und bestimme über die Differenz von Anwesenheit und Abwesenheit in der formalen Öffentlichkeit der Massenmedien, ob ein Diskurs politisch oder nicht sei. Dagegen stellen die genannten Autoren die Notwendigkeit von Antagonismen, ohne die nicht sinnvollerweise von Politik oder dem Politischen gesprochen werden könne. Vor allen Dingen die Benennung des Antagonismus von Herrschern und Beherrschten wird eingefordert. „Die ‚normale' Ordnung der Dinge ist, dass die menschlichen Gemeinschaften sich unter der Herrschaft derjenigen versammeln, die Ansprüche zu herrschen haben [...]" (Ranciére 2000: 27). In all diesen Beiträgen wird der konfligierende gegenüber dem konsensualen Charakter der Politik bestärkt. Nach Mouffe (2007: 100) sind Terrorismus und Nationalismus die Folgen von nicht ausgetragenen oder thematisierten Konflikten. Sie entstünden auf nationaler Ebene durch die Chimäre der alles integrierenden Zivilgesellschaft und auf globaler Eben durch die Durchsetzung einer kosmopolitischen, unipolaren Herrschaft, die sich auf eine universelle Ethik (beispielsweise der Menschenrechte) berufe. In Wahrheit handele es sich dabei jedoch um ein hegemoniales Bestreben der westlichen Führungsmacht. Unter Bezug auf Carl Schmitt, an dessen Freund-Feind-Schema sie explizit anschließt, erklärt sie, dass es „keine Inklusion ohne Exklusion" (Mouffe 2007: 103) gebe. Somit schaffe das liberale Demokratiemodell mit seinem Konsensprinzip die radikalen Gefährdungen selbst, denen es zu Beginn des 21. Jahrhunderts ausgesetzt sei. In diesem Zusammenhang bedeutsam ist, dass im Kontext einer globalen Weltgesellschaft die Politik keine spezifischen Orte mehr aufweise beziehungsweise vormalige politische Orte als „entleert" beschrieben werden (Lefort 1989: 21ff.).[24]

---

24 Dass bei den hier zitierten ‚postmodernen' Autoren keinesfalls eine einheitliche Position zum Politischen besteht, wird deutlich in Leforts (1989) (im Gegensatz zu Mouffe) positivem Bezug auf das Konzept der Zivilgesellschaft bei Hannah Arendt

Der ‚Vorteil' dieses Begriffs des Politischen liegt darin, dass er eine Perspektive auf die von der Politikwissenschaft häufig vernachlässigten Bereiche des Politischen ermöglicht, das heißt der Sphären nicht formaler und institutionalisierter Austragung von Konflikten, der Artikulation von Interessen, der Ausübung von Macht und des Anstrebens von Konsens auch in mikrosozialen Situationen (vgl. Foucault 1976). Der ‚Nachteil' dieser Öffnung liegt gerade darin begründet: Die vielzitierte (und gescholtene) Unbestimmtheit der postmodernen Perspektive führt zur einem Politikbegriff, in dem nicht nur ‚das Private politisch ist', wie es die Frauenbewegung nach 1968 entgegen der klassischen politischen Theorie formulierte, sondern am Ende *alles* wie bei Bruno Latour (2001) oder *nichts* wie bei Baudrillard (1994). Damit stellt sich die Frage, ob die multiplen Gegenstände eines solchermaßen geöffneten Begriffs des Politischen nicht besser von einer *Soziologie der Macht*, den *Gender Studies* und weiteren Soziologien der Ungleichheit oder der Alterität analysiert werden können. Für die Politikwissenschaft ist der offene Begriff des Politischen zumindest schwer operationalisierbar (vgl. die Resümees von Nassehi/Schoer 2003, Bröckling/Feustel 2010). Zudem stellt sich die Frage, ob mit einem Fokus auf das *Politische* nicht eine kritische Begleitung der formalisierten *Politik* vernachlässigt wird und diese sich umso bequemer in einem selbstbezüglichen und -genügsamen System einrichten kann. Vermutlich würde es dem Anspruch der Politologie förderlich sein, wenn sie beide Perspektiven verfolgte.

In der aktuellen politischen Philosophie wird vom Begriff des *Politischen* zudem der des *Vorpolitischen* unterschieden (Kühnlein 2014). Auch hier werden unterschiedlichste Definitionen bemüht. Jean Pierre Wils bietet folgende Unterscheidung an:

> ‚Das Vorpolitische' betrifft die evolutionäre Phase der Ubiquität der Gewalt. ‚Das Politische' umfasst die spezifischen Mechanismen ihrer Transformation in Macht. ‚Die Politik' ist die Domäne der Ausübung der Macht mittels der Permanenz einer Normalisierung, einer Ordnung. (Wils 2014: 87)

Eine andere Interpretation fasst als vorpolitische Differenzierung von Individuen oder Gruppen diejenige auf, die sich auf soziale, ökonomische, kulturelle, religiöse oder weitere Kriterien berufe. Von einer *Politisierung* sei dann zu sprechen, wenn diese Unterschiede zur Begründung von exklusiven und inklusiven Tendenzen sowie der zugehörigen semantischen Unterscheidungen von „die" und „wir" nach dem Schmitt'schen Begriff des Politischen komme (Mouffe 2007: 100).[25]

(1958 [2002]). Im Gegensatz zu dieser betont er allerdings auch er das Prinzip des Konflikts.

25 Diese Interpretation bietet unter Verwendung des Hegemoniekonzepts von Antonio Gramsci viele Anknüpfungspunkte für eine neurechte Demokratiekritik (Benoist 1982, Weißmann 2000).

In diesem Buch wird unter Verweis auf das gestellte Thema das qualifizierende Adjektiv *politisch* auf das Substantiv *Politik* bezogen und nur ansatzweise auf das Substantiv *das Politische.*[26] Der somit zugrunde gelegte Begriff bezieht sich auf die drei genannten Dimensionen der formalisierten Politik, die *polity*, die *policy* und die *politics.* Er fragt danach, in welcher Weise eine (noch näher zu bestimmende) Ästhetik von öffentlichen Gebäuden politische Funktionen in dem Sinne übernimmt, als sie zur Machterlangung, Machtausübung und Machterhaltung von definierbaren Gruppen in einem sozialen Gemeinwesen nachweislich beiträgt. Anders formuliert: inwieweit 1. öffentliche Architektur Ausdruck einer politischen Verfasstheit der deutschen Gesellschaft in einer historischen Phase war und wie sie das jeweilige politische System symbolisierte; 2. inwieweit öffentliche Gebäude Ausdruck von programmatischen Entwürfen zur Lösung verschiedener sozialer Probleme sind; und 3. inwieweit sie im Prozess der politischen Auseinandersetzung als Mittel, möglicherweise als „symbolische Gewalt" (Bourdieu 1992) dienen.

Das Politische wird also hier wie bei den meisten der in diesem Abschnitt genannten Autoren als Machtkampf in einer mehr oder weniger direkten Beziehung auf den Staat verstanden. Es geht folglich um die Funktion der Architektur im internen Machtkampf der gesellschaftlichen Gruppen in Preußen und im Kaiserreich sowie um die Bedeutung der Architektur im zwischenstaatlichen Machtgefüge im europäischen Kontext. Diese Engführung hat rein pragmatische Gründe. Damit sollen die verschiedenen Formen von Mikropolitiken, wie sie sich zum Beispiel aus Foucaults umfangreichen Machtbegriff (Foucault 1976, 1978) ergeben, nicht bestritten werden. Vereinzelt wird auch hier auf das Sub- oder Vorpolitische in der Architektur eingegangen. Der Untersuchungsgegenstand des Politischen in der Ästhetik ist in dieser Arbeit jedoch auf die öffentliche Architektur der deutschen Hauptstadt bezogen. Damit ist einerseits der Referenzpunkt mit der Staatlichkeit verknüpft, und andererseits lässt sich das Politische einer Ästhetik an diesem Gegenstand in einer Engführung deutlicher herausarbeiten, zumal der hier ausgeführte interdisziplinäre Forschungsansatz alles andere als elaboriert ist und somit ohnehin methodologisch relativ unbeschrittene Pfade begangen werden.

1.4 Ästhetik

Somit gelangen wir zum letzten Begriff des Buchtitels. Ästhetik ist in einem politologischen und soziologischen Kontext wahrscheinlich der ungewöhn-

26 Das *Politische* kommt nicht ohne einen Artikel aus und ist erkennbar eine Substantivierung des Adjektivs *politisch*, das sich etymologisch aus den griechischen Ursprungswörtern der Politik ableitet, und somit ein Substantiv zweiter Ordnung bildet.

lichste und am schwierigsten zu definierende Begriff. Deshalb nimmt dieser Abschnitt auch einen größeren Raum ein. Ästhetik wird alltagssprachlich zumeist gleichgesetzt mit dem Schönheitsempfinden beziehungsweise mit dem „stilvoll Schönen" (Duden 2022). Wir beziehen uns in der Folge allerdings auf einen aus der Philosophie und der Soziologie begründeten Begriff des Ästhetischen. Etymologisch bedeutet das griechische Wort *aísthésis* „Lehre von der sinnlichen Wahrnehmung" (ebd.). Die hier näher behandelten Philosophen, Baumgarten, Kant, Hegel und Simmel, beeinflussten mit ihren ästhetischen Arbeiten die in Kapitel 2 diskutierten Architekturtheoretiker im deutschsprachigen Raum. Deshalb ist zum Verständnis der dort ausgeführten Begriffe und Theoreme eine Grundkenntnis der ästhetischen Annahmen der idealistischen deutschen Philosophie hilfreich.

1.4.1 Baumgarten

Alexander Gottlieb Baumgarten (1758 [1973]) begründete mit seiner (lateinisch verfassten und fragmentarischen) *Aestetica* die Ästhetik als philosophische Teildisziplin.[27] In ihr untersucht er die Bedingungen und Möglichkeiten der sinnlichen Erkenntnis beziehungsweise der „ästhetischen Wahrheit" (ebd.: 157ff.). Darunter fasste er sowohl das „untere Erkenntnisvermögen" (ebd.: 107) der Sensitivität des Hörens, Sehens, Schmeckens, Tastens und Fühlens, die er als „natürliche Ästhetik" (ebd.: 123ff.) bezeichnet, als auch die „Theorie der freien Künste" (ebd.) und die „Kunst des schönen Denkens" (ebd.) sowie „die Kunst des intuitiven, dem rationalen Denken analogen Erkennens" (ebd.). Der breit gefasste Begriff des Ästhetischen verweist sowohl auf die von dem mathematisch-logischen Vernunftbegriff der Aufklärung bis dato ausgeschlossenen, beziehungsweise die von ihr für die Erkenntnis als vernachlässigbar angesehenen körperlichen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmodi, als auch auf die Theoretisierung des Schönen und der Kunst. Mit dieser Begriffsbestimmung setzt sich Baumgarten einerseits dem Vorwurf des Irrationalismus aus als auch dem, mit der künstlerischen Ästhetik und der Untersuchung der Schönheit die Sphären von Kunst und Wissenschaft zu vermischen. Gilt doch der Aufklärung die Wissenschaft als Operation, um das Wahre herauszufinden, wohingegen die Kunst die (Suche nach der) Schönheit zum Gegenstand habe. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Baumgarten in seiner Ästhetik bereits die Notwenigkeit einer Zeichentheorie (er spricht von „Zeichenkunst" (ebd. Baumgarten 1973: 117) anmahnt, wenn er ausführt, dass das „Bezeichnete nicht ohne Zeichen erfasst werden kann" (ebd.). Damit weist er in die

27 Bereits Platon, Aristoteles und Konfuzius beschäftigten sich – allerdings unsystematisch – mit Fragen der Ästhetik.

Richtung der erst im 20. Jahrhundert begründeten Semiotik (vgl. Eco 1971). Problematisch für die weitere Geschichte der Ästhetik als Wissenschaft ist nicht nur Baumgartens idealistischer Ansatz, die sinnliche Erkenntnis nach „Harmonie" (ebd.) und der „Vervollkommnung" bzw. der „Vollkommenheit" durch die „Schönheit" (ebd.: 115) trachten zu lassen, sondern seine implizit ethische Rechtfertigung der Ästhetik, das heißt, neben dem Wahren und Schönen auch das Streben nach dem Guten zur Aufgabe dieser Philosophie zu machen. Damit überdehnt er den Anspruch der Ästhetik, was dazu führt, dass diese von Beginn an (und für viele bis zum heutigen Tage) nicht als ernst zu nehmende Philosophie beziehungsweise Wissenschaft gilt.

1.4.2 Kant

Immanuel Kant führt im ersten Teil seiner „Kritik der reinen Vernunft" (Kant 1781 [1965]) eine „Transzendentale Ästhetik" (ebd.: 63ff.) aus. Hierin diskutiert er die sinnliche Wahrnehmung (aísthesis) als Grundlage der Erkenntnis. Erst mit der begrifflichen Zuschreibung im Denken (transzendente Logik) jedoch werde die Erkenntnis möglich.

> Die Fähigkeit (Rezeptivität), Vorstellungen durch die Art, wie wir von Gegenständen affiziert werden, zu bekommen heißt *Sinnlichkeit*. Vermittelst der Sinnlichkeit werden uns Gegenstände gegeben, und sie allein liefert uns *Anschauungen*; durch den Verstand aber werden sie gedacht, und von ihm entspringen die *Begriffe*. (Ebd.: 63, [k. im Original])

Diese Sichtweise der Ästhetik ähnelt dem ‚unteren Erkenntnisvermögen' bei Baumgarten. Unter „transzendental" versteht Kant jene *Form* der Sinnlichkeit, welche aus der „reinen Anschauung, a priori, auch ohne einen wirklichen Gegenstand" (ebd.: 64) den geistigen Apparat des Menschen konstituiere. Als „die zwei reinen Formen sinnlicher Anschauung, als Prinzipien der Erkenntnis a priori" (ebd.: 65) benennt er Raum und Zeit, die bei ihm im Folgenden diskutiert werden. Nach dieser (kurzen) Einführung in die ästhetischen Grundlagen des Erkennens bespricht Kant ausführlich den eigentlichen Gegenstand seines Buches, nämlich die Möglichkeit „reiner Vernunft", also der Erkenntnis, die sich unabhängig von der Erfahrung *a priori* bildet, beispielsweise in der Mathematik. Das soll uns in diesem Zusammenhang nicht interessieren.

Interessant ist jedoch, dass Kant im Zusammenhang der Methoden der reinen Vernunft, welche er als eine spezielle Wissenschaft bzw. Philosophie versteht, von der „Architektonik der reinen Vernunft" (ebd.: 748ff.) spricht. Hierunter versteht er „die Kunst der Systeme" (ebd. 748), obgleich es ihm mit dem Begriff darum geht, den wissenschaftlichen Charakter der reinen Vernunft zu

erklären und von einer „Rhapsodie“[28] (ebd.: 749) der Erkenntnis abzugrenzen. Die Architektonik beruhe auf der Idee eines Ordnungsschemas, das die „mannigfaltigen“ (ebd.) Erkenntnisse vereinheitliche. Sie sei weder reine „Technik“ noch „Propädeutik“, sondern „reine Philosophie“ (ebd.: 755). Interessant ist die Verwendung des Begriffs *Architektonik*, da er einerseits das wissenschaftliche System Kants vermitteln soll, andererseits verwirrende Bezüge zur Kunst herstellt. Lässt sich „Kunst der Systeme“ nur als eindeutig affirmativer Gebrauch verstehen, verwendet Kant den Begriff kurze Zeit später polemisch, wenn er Logiker und Naturkundige als „Vernunftkünstler“ (ebd.: 754) bezeichnet, über denen der Philosoph stehe, der als einziger „die systematische Einheit der Vernunft“ (ebd.) verfolge und dessen Vernunftgebrauch eben diesem Zwecke diene. Offensichtlich scheint Kant das Bild der *Architektonik* geeignet, die Verwirklichung dieses höchsten Ideals zu beschreiben. Andererseits hegt er auch Zweifel ob der Nähe der *Architektonik* zur Kunst, die eben nicht systematisch oder vernünftig ist. Die Architekturmetapher hat jedenfalls mit dieser Verwendung Kants quasi den philosophischen Ritterschlag erhalten, weshalb wir auch heute täglich von „Gedankengebäuden“, „Sicherheitsarchitektur“ und ähnlichem hören, wenn von gleichsam Kunstvollem wie Wissenschaftlich-Systematischem die Rede ist.

Während Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* noch das Baumgarten’sche Unterfangen der „kritische[n] Beurteilung des Schönen unter Vernunftprinzipien“ (ebd.: 65) zum Scheitern verurteilt sieht, unternimmt er in der „Kritik der Urteilskraft“ (Kant 1790 [1963]), der letzten der drei *Critiken* und somit dem Abschluss seines Hauptwerks, den Versuch, mit seiner Ästhetik das Schönheitsempfinden zu systematisieren und den Charakter von Geschmacksurteilen zu erläutern. Er definiert

> Geschmack ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön. (Ebd.: 48)

Das „interesselose Wohlgefallen“ (ebd.) signalisiert die Freiheit des ästhetischen Urteils von moralischen oder praktischen Erwägungen, welche in der Bewertung des Guten oder der Suche nach dem Nützlichen bzw. dem „Angenehmen“ (ebd.: 42) immer interessegeleitet seien.[29] In der Folge erläutert Kant, dass der Geschmack nicht logisch (erklärbar) und immer subjektiv sei. „Das

---

28 Eine Rhapsodie ist ein musikalisches (d. h. künstlerisches) Werk, welches nicht auf eine bestimmte Form festgelegt ist und in der die einzelnen Elemente lose miteinander verbunden sind, also das Gegenteil eines Systems.

29 „Schönheit ist die Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird“ (Kant 1790[1063]: 77).

Geschmacksurteil ist also kein Erkenntnisurteil, mithin nicht logisch, sondern ästhetisch, worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann" (ebd.: 39). Da Geschmacksurteile nicht logisch (begründbar) seien, gebe es auch keinen „Begriff" vom Schönen. „Schön ist das, was ohne Begriff allgemein gefällt" (ebd.: 58). Damit wiederholt er den schon in der *Kritik der reinen Vernunft* gegen Baumgarten gerichteten Vorwurf, dass eine ästhetische Theorie im Sinne einer logischen Herleitung dessen, was als schön zu bezeichnen ist, nicht möglich sei.[30]

Zudem könne „eine ästhetische Idee [...] keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann" (ebd.: 201). Die ästhetische Idee folge keiner (begrifflichen) Regel, sondern einem „freien Spiel der Erkenntniskräfte" (ebd.: 55). Dennoch strebe das Geschmacksurteil danach zu verallgemeinern. Doch sei dies eine subjektive Verallgemeinerung, keine objektive. Deutlich werde dies in dem Ausdruck eines geschmacklichen Urteils: „Die Sache ist schön" (Kant 1790 [1963]): 50), statt des Postulats, die „Sache ist schön für mich." Der Zustimmung erheischende Satz verweise auf das allgemein Subjektive des schönen Gegenstands. Auf die für Kant bedeutende Unterscheidung von reinen und empirischen ästhetischen Urteilen soll hier nur insofern eingegangen werden, als er Erstere als „allein eigentliche Geschmacksurteile" (ebd.: 62) begreift, da sie auf „Gründen a priori" (ebd.: 60) beruhen, wohingegen Letztere als „Sinnenurteile (materiale ästhetische Urteile)" (ebd.: 62) durch die sinnliche Erfahrung getrübt werden können. „Das reine Geschmacksurteil ist von Reiz und Rührung unabhängig" (ebd.: 61). Hier spricht der Vernunftapologet, der den Körper selbst bei der ästhetischen Anschauung als vermeintlichen Quell der Unreinheit verachtet und die Möglichkeit der Bestimmung einer wahren Schönheit durch dem menschlichen Geist vorgelagerte, transzendentale Kriterien annimmt.

An diesem Punkt führt Kant unter Rückgriff auf Edmund Burke (1757 [1983]), dem neben Baumgarten zweiten vorkantischen Philosophen der Ästhetik, den Begriff des *Erhabenen* ein. Als *erhaben* bezeichnet Kant Erscheinungen in der Kunst und der Natur, die eine solche „Größe" aufweisen, dass sie „jeden Maßstab der Sinne" (ebd.: 94) überträfen. Als Beispiel nennt er mathematische Phänomene und geordnete beziehungsweise als Ordnung wahrgenommene, unermessliche Naturphänomene oder dynamische Naturerscheinungen. Im weiteren Verlauf erläutert Kant das Prinzip des Genies und den Zusammenhang von Freiheit und Kunst. Nur ein zweckfreies Werk menschlicher Tätigkeit könne als Kunst gelten. Das Genie des Künstlers, das ihm als Talent angeboren

30 „Es kann keine objektive Geschmacksregel, welche durch Begriffe bestimmte, was schön sei, geben" (Kant 1790 [1963]: 72). Siehe auch: „Es gibt weder eine Wissenschaft des Schönen, sondern nur Kritik, noch schöne Wissenschaft, sondern nur schöne Kunst" (ebd.: 157).

sein, vermittle in der Setzung der Regeln des Kunstwerks zwischen Natur und Kunst.

1.4.3 Hegel

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1835 [1971]) wendet sich zu Beginn seiner erst nach seinem Tode veröffentlichten *Vorlesungen über die Ästhetik* vehement gegen Kants Aussage, es könne keine Wissenschaft vom Schönen und von der Kunst geben. Diese Fehleinschätzung, so Hegel, beruhe auf dem von Kant angenommenen Gegensatz von subjektivem Denken und objektiven Gegenständen, den er, Kant, weder in der praktischen noch in der reinen Vernunft erkenntnistheoretisch zu überbrücken vermochte. Auch Kants Ästhetik scheitert, so Hegel, in dem Versuch

> die Einheit [von „Notwendigkeit und Freiheit, Besonderem und Allgemeinem, Sinnlichem und Vernünftigem“ (Hegel 1835 [1971]): 96] nur in Form subjektiver Ideen der Vernunft auszusprechen, für welche eine adäquate Wirklichkeit nicht könnte nachgewiesen werden. (Hegel 1835 [1971]): 90)

Dagegen lobt Hegel Schiller, der eben diese Einheit nicht nur als Prinzip und Wesen der Kunst wissenschaftlich erfasse (ebd.: 96), sondern durch die Verbindung von Kunst und ästhetischer Bildung mit dem „wirklichen Leben“ (ebd.) dieselbe, „zum Prinzip der Erkenntnis und des Daseins gemacht und die Idee als das allein Wahrhafte und Wirkliche erkannt“ (ebd.) habe. Hegel bezeichnet die menschliche *Sinnlichkeit* als Voraussetzung für die Anschauung und Vorstellung eines Kunstwerks[31] und die *Sinnstiftung* der Kunst für den Menschen als ihr Ziel.

---

31 Allerdings nur den „Gesichts- und Gehörsinn“ (ebd.: 67), die er als „theoretische Sinne“ bezeichnet, da diese unmittelbar den „Geist affizieren“ (ebd.) Dagegen sind Geruchs-, Tast- und Gaumensinn „vom Kunstgenuss ausgeschlossen“ (ebd.: 68), denn „sie haben es mit dem Materiellen als solchem und den unmittelbar sinnlichen Qualitäten desselben zu tun; […] (ebd.). Ähnlich: „Denn durch den *Tastsinn* bezieht sich das Subjekt, als sinnlich Einzelnes, bloß auf das sinnlich Einzelne und dessen Schwere, Härte, Weiche, materiellen Widerstand […]. Ebensowenig läßt sich ein Kunstwerk als Kunstwerk *schmecken,* weil der Geschmack den Gegenstand nicht frei für sich beläßt, sondern sich's reell praktisch mit ihm zu tun macht, ihn auflöst und verzehrt. Eine Bildung und Verfeinerung des Geschmacks ist nur in Ansehung der Speisen und ihrer Zubereitung oder der chemischen Qualitäten der Objekte möglich und erforderlich. […] Was den *Geruch* angeht, so kann er ebensowenig ein Organ des Kunstgenusses sein, weil sich die Dinge dem Geruch nur darbieten, insofern sie in sich selber prozessierend sind, sich auflösen durch die Luft und deren praktischen Einfluß“ (Hegel 1838 [1964]: 253).

> Seine [des Kunstwerks] Stellung ist von der Art, daß es als Sinnliches zugleich wesentlich für den *Geist* ist, der Geist davon affiziert werden und irgendeine Befriedigung darin finden soll. (Hegel 1835 [1971]): 61)[32]

Nicht die Nachahmung der Natur sei Zweck der Kunst, sondern „die *Reinigung* […] der Leidenschaften, die Belehrung und die *moralische* Vervollkommnung" (ebd.: 82). Hegel verbindet also wie Kant seine Ästhetik mit der Ethik, allerdings geht er über jenen hinaus, wenn er über die Verknüpfung des Schönen und Guten auch nach dem „wahren Begriff der Kunst" (ebd.: 90) sucht, den er über die „historische Deduktion" (ebd.) zu erreichen trachtet.

Im weiteren Verlauf seiner Philosophie unterscheidet Hegel wie schon Edmund Burke (1757 [1983]) zwischen dem Kunstschönen und dem Naturschönen. Letzteres bezeichnet Hegel als „mangelhaft" (ebd.: 200), wohingegen das Kunstschöne nach Vollkommenheit strebe, da sich aus der Idee der Kunst mit der menschlichen schöpferischen Tätigkeit unter göttlicher Fügung ein ideales Kunstwerk ergeben könne (ebd.: 241ff.). Im zweiten Teil der Vorlesungen unterscheidet Hegel den Gestaltungsprozess der klassischen von der romantischen Kunst und beschäftigt sich mit dem Begriff des Symbols und der symbolischen Kunst.

> Es ist daher beim Symbol sogleich zweierlei zu unterscheiden: erstens die *Bedeutung* und sodann der *Ausdruck* derselben. *Jene* ist eine Vorstellung oder ein Gegenstand, gleichgültig von welchem Inhalte, *dieser* ist eine sinnliche Existenz oder ein Bild irgendeiner Art. 1. Das Symbol ist nun zunächst ein *Zeichen*. Bei der bloßen Bezeichnung aber ist der Zusammenhang, den die Bedeutung und deren Ausdruck miteinander haben, nur eine ganz willkürliche Verknüpfung. Dieser Ausdruck, dies sinnliche Ding oder Bild stellt dann so wenig sich selber vor, daß es vielmehr einen ihm fremden Inhalt, mit dem es in gar keiner eigentümlichen Gemeinschaft zu stehen braucht, vor die Vorstellung bringt. (1835 [1971]: 408)

Die klassische Kunst sieht Hegel dadurch charakterisiert, dass in ihr Innerlichkeit bzw. „die substanzielle Subjektivität" (Hegel 1838 [1964]: 121) und äußere Form in einem harmonischen, vollkommenen Einklang stehen, „so daß also der Sinn, die Bedeutung keine andere ist als diejenige, welche in der äußeren Gestalt wirklich liegt, indem sich beide Seiten vollendet entsprechen" (ebd.).[33] Als Grundprinzip romantischer Kunst sieht Hegel dagegen die absolut gesetzte

32 Ähnlich: „[…] das Kunstwerk aber ist nichts bloß Sinnliches, sondern der Geist als im Sinnlichen erscheinend" (Hegel 1838 [1964]: 253]).

33 „ […] die Vollendung der Kunst erreichte gerade dadurch ihren Gipfel, daß sich das Geistige vollständig durch seine äußere Erscheinung hindurchzog, das Natürliche in dieser schönen Einigung idealisierte und zur gemäßen Realität des Geistes in seiner substantiellen Individualität selber machte. Dadurch ward die klassische Kunst

innere Subjektivität, welche von äußeren, objektiven Einflüssen vollständig abstrahiert.[34]

Hegels Kritik an Kant bleibt widersprüchlich. Zwar gelingt es ihm, ohne transzendentale *a-priori*-Bestimmungen auszukommen. Dennoch führt er seinen Anspruch, der Kant'schen subjektiven Rationalität eine auf dem dialektischen Prinzip beruhende, objektive und wissenschaftliche Ästhetik entgegenzusetzen, häufig *ad absurdum*. In der Einordnung und Bewertung der Kunst, zum Beispiel der Architektur, verfährt Hegel zwar systematisch, aber nichtsdestotrotz subjektiv geschmacklich urteilend. Ein beredtes Beispiel dafür ist seine verschiedene Sachverhalte vermischende Kritik am englischen Landschaftsgartenbau (etwa eines Peter Joseph Lenné, der nicht genannt wird) und an bereits vorhandenen oder geplanten Parkgebäuden wie Hegel sie in den Anlagen im Glienicker Landschaftspark und im Potsdamer Neuen Garten vorfand.

> Es gibt in dieser Rücksicht zum größten Teil nichts Abgeschmackteres als solche überall sichtbare Absichtlichkeit des Absichtslosen, solchen Zwang des Ungezwungenen. Außerdem aber geht hier der eigentliche Charakter des Gartenmäßigen verloren, insofern ein Garten die Bestimmung hat, zum Lustwandeln, zur Unterhaltung in einem Lokale zu dienen, das nicht mehr die Natur als solche ist, sondern die vom Menschen für sein Bedürfnis einer selbstgemachten Umgebung umgestaltete Natur. Ein großer Park dagegen, besonders wenn er mit chinesischen Tempelchen, türkischen Moscheen, Schweizerhäusern, Brücken, Einsiedeleien und wer weiß mit was für anderen Fremdartigkeiten ausstaffiert ist, macht für sich selber schon einen Anspruch auf Betrachtung; er soll für sich selber etwas sein und bedeuten. Doch dieser Reiz, der sogleich befriedigt ist, verschwindet bald, und man kann dergleichen nicht zweimal ansehen; denn diese Zutat bietet dem Anblick nichts Unendliches, keine in sich seiende Seele dar und ist außerdem für die Unterhaltung, das Gespräch beim Umhergehen nur langweilig und lästig. (Hegel 1838: 350)

Hier wird, wie an anderen Stellen auch, deutlich, dass Hegel in seiner Ästhetik in den zeitgenössischen Auseinandersetzungen zwischen Klassik und Romantik verharrt, die er auch auf anderen Feldern der Philosophie vor allem mit Fichte und Schelling ausfocht. Außerdem verdeutlicht das Zitat die Gefahr einer willkürlichen oder schematischen Einordnung von ästhetischen Phänomenen in das Hegel'sche System. Somit wird auch Hegel nicht dem Anspruch gerecht, eine wissenschaftliche Ästhetik vorgelegt zu haben.

die begriffsgemäße Darstellung des Ideals, die Vollendung des Reichs der Schönheit. Schöneres kann nicht sein und werden" (Hegel 1838 [1964]: 121).

34 „Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbständigkeit und Freiheit" (Hegel 1838 [1964]: 122f.).

1.4.4 Fechner

Den ersten Versuch, eine *empirische Ästhetik* zu begründen, legte Gustav Theodor Fechner im Jahr 1876 mit seiner „Vorschule der Ästhetik" vor. Gegen die idealistische Ästhetik, die er als „Ästhetik von oben" (Fechner 1876: 1) bezeichnet, stellt er seine „Ästhetik von unten" (ebd.), die durch ihr induktives Vorgehen, das heißt vom Einzelnen auf das Allgemeine zu schließen, einen voraussetzungsfreien Zugang zum Ästhetischen anstrebe. Statt die Frage nach der Schönheit vor allen Dingen auf Kunstwerke zu beziehen, liegt Fechners Hauptinteresse an der Klärung der Frage, warum etwas gefalle oder missfalle. Er lenkt seine Aufmerksamkeit neben der Ästhetik der Objekte auf die Subjekte und ihre sinnliche Wahrnehmung. Er begreift Ästhetik also nicht (nur) als die Philosophie der Schönheit oder der Kunst, sondern als die Wissenschaft (bzw. die Psychologie) der Formen der sinnlichen Wahrnehmung. In diesem Rahmen interessiert er sich (im Gegensatz zu Hegel) auch für den Geschmacks- und Geruchssinn und versucht, Gesetze beziehungsweise Prinzipen des Gefallens aufzustellen.

Dabei fällt er allerdings in idealistische Annahmen zurück, wenn er zum Beispiel die Prinzipien Klarheit, Einheit (als Korrektive des „Mannichfaltigen" (Fechner 1876: 53)) und Wahrheit als drei von sechs Bedingungen für das Gefallen sinnlich wahrnehmbarer Tatsachen anführt. Zudem unterscheidet er zwischen „höherer und niedriger Lust" (ebd.: 10). Als Erstere beschreibt er das Wohlgefallen an komplexen musikalischen Akkordfolgen, Letztere beziehe sich auf einfache Klänge oder Farbe und Geruch einer Blume, wobei er generell das Naturschöne als zur Entfachung niederer Lust geeignet sieht. Idealistisch ist auch sein Festhalten an einer objektiven Bestimmung des Gefallens oder Missfallens, das heißt der Annahme, dass sich die Schönheit eines Objektes aus ihm heraus bestimmen ließe.

Doch neben diesen problematischen und heute nicht mehr aktuellen Annahmen weist Fechner in einigen Punkten weit über seine Zeit hinaus. Neuland betritt er vor allem mit seiner experimentalen Ästhetik, in der er die Gefälligkeit von einfachen geometrischen Formen sowie Ausformungen nach dem goldenen Schnitt bei einer Anzahl von Probanden misst und zwar durch eine Methodentriangulation der Wahl (assoziative Präferenz), der Herstellung (die Probanden zeichneten oder formten die Objekte selbst) und der Verwendung (bei der die „im Gebrauche vorkommende Formen oder Formverhältnisse" (Fechner 1876: 190) gemessen werden). Damit legt er die Basis einer soziologischen Ästhetik, wie sie später modifiziert von Kevin Lynch (in „Das Bild der Stadt") (1960) und bei Pierre Bourdieu et al. (1965) in ihren bildsoziologischen Ansätzen aufgegriffen werden.

Wissenschaftlich anschlussfähig präsentiert sich auch seine Analyse des Geschmacks. Fechner bezeichnet Geschmack als „eine subjective Ergänzung zu den objektiven Bedingungen des Gefallens und Missfallens" (Fechner 1876:

232). Er sieht Geschmack zwar als angeboren, aber als sozial ausgebildet, den sogenannten ‚guten Geschmack' als erlernbar an. Diese Grundannahmen werden später von Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Pierre Bourdieu und anderen systematisch ausgearbeitet. Die Geschmacksbildung orientiere sich an dem Urteil von „Kennern" (ebd.: 244). Doch auch „eigene Überlegung, Abstumpfung und Gewöhnung, Übung und Association" (Fechner 1876: 250) beeinflussten die Geschmacksbildung. Zunächst nimmt Fechner auch hier wieder idealistische Kategorisierungen vor, beispielsweise die Unterscheidung des „feinen" vom „groben", des „hohen" vom „niedrigen Geschmack" (ebd.: 234). Auch die Verbindung von ästhetischen und ethischen Komponenten in der Rede vom „guten und schlechten", vom „falschen und richtigen Geschmack" (ebd.: 235)[35] verweist auf die idealistischen Bestände im Denken Fechners. So dürfe der gute Geschmack nach Fechner nicht goutieren, „was der körperlichen und geistigen Gesundheit, der Religiosität, der Sittlichkeit, logischen Widerspruchslosigkeit widerspricht" (ebd.: 261). Wissenschaftlich verwertbar sind jedoch Fechners Beispiele (auch heute noch) von gebräuchlichen Redewendungen zur Beschreibung geschmacklicher und ästhetischer Urteile. Vor allem zeigt er anhand der Vergänglichkeit von Moden in Kleidung, Kopfbedeckung, aber auch der Musik, Kunst und der ästhetischen Bewertung von Landschaften den Zeit- und Gesellschaftsbezug des Geschmacks auf.[36]

Auch einige Anmerkungen Fechners zur Architektur sind in diesem Zusammenhang interessant: Ähnlich Hegel (und später Le Corbusier) verweist er darauf, dass die Schönheit klassischer Architektur sich auf ihre Zweckmäßigkeit begründe. Säulen werden als schön empfunden, wenn sich ihre Anordnung aus der Funktion des Tragens ableiten ließe. Die hohe und schlanke korinthische Säule erfordere zunächst aus statischen Gründen eine engere Anordnung als die niedrige und voluminöse dorische Säule. Dies werde jedoch auch als schön empfunden.

1.4.5 Simmel

Eine dezidiert *soziologische* Ästhetik begründet Georg Simmel (1896 [1992]). Darunter versteht er die Wissenschaft, die die gesellschaftlichen Bedingungen (und Auswirkungen) geschmacklicher Urteile thematisiert. Darüber hinaus führt Simmel auch in die *politische* Ästhetik ein, das heißt, er untersucht ästhetische Prinzipien, die zum Machterhalt bzw. zur Machterlangung von Personen oder Gruppen geeignet sind. Als ein solches begreift er die Symmetrie.

35 „Der Geschmack hat eine ähnliche Bedeutung für die Ästhetik wie das Gewissen für die Moral" (Fechner 1876: 233).

36 Zum Beispiel zeigt Fechner (1876: 241) völliges Unverständnis für aufgeständerte Gebäude, die im 20. Jahrhundert von Le Corbusier und anderen als zweckmäßig und schön empfunden und massenhaft konstruiert werden.

> Die Tendenz zur Symmetrie, zu gleichförmiger Anordnung der Elemente nach durchgehenden Prinzipien, ist nun weiterhin allen despotischen Gesellschaftsformen eigen [...]. Die symmetrische Anordnung macht die Beherrschung der Vielen von einem Punkt aus leichter. (Ebd.: 203)

Als beispielhafte Ausdrücke von politischer Architektur begreift Simmel ägyptische Pyramiden, da sie eine streng hierarchische Gesellschaftsstruktur in streng symmetrische Formen übersetzten. Dabei komme der Symmetrie zugte, dass sie ein ästhetisches Grundbedürfnis der Menschen befriedige.

> Am Anfang aller ästhetischen Motive steht die Symmetrie. Um in die Dinge Idee, Sinn, Harmonie zu bringen, muß man sie zunächst symmetrisch gestalten [...]. Die formgebende Macht des Menschen gegenüber der Zufälligkeit und Wirrniß der blos natürlichen Gestaltung wird damit auf die schnellste, sichtbarste und unmittelbarste Art versinnlicht. (Simmel 1896 [1992] : 201)

Dagegen stehe die liberale, demokratische Staatsform, die zur Asymmetrie neige. Mit einem originellen Beispiel beschreibt Simmel einen weiteren „Einfluß ästhetischer Kräfte auf soziale Thatsachen" (ebd. 204). Er sieht die Ideen des Sozialismus nicht nur auf ethische, sondern auch auf ästhetische Argumente begründet: Dem (asymmetrischen) ungeordneten Kampf der Individuen im Liberalismus setze der Sozialismus die „Harmonie der Arbeiten" (ebd.: 205) entgegen. „Die rationelle Organisation der Gesellschaft" habe einen „ästhetischen Reiz; sie will das Leben des Ganzen zum Kunstwerk machen [...] (ebd.).

In diesem Zusammenhang spricht er von der seinerzeit populär werdenden Maschinenästhetik, wie sie später im Futurismus oder bei Le Corbusier zur Blüte kommt:

> Die absolute Zweckmäßigkeit und Zuverlässigkeit der Bewegungen, [...] das harmonische Ineinandergreifen der kleinsten und größten Bestandtheile: Das verleiht der Maschine selbst bei oberflächlicher Betrachtung eine eigenartige Schönheit, [...] die der sozialistische Staat im allerweitesten wiederholen soll. (Ebd.: 205)

Diese Formulierung greift einerseits die aus dem Idealismus bekannte ästhetische Faszination des Zweckmäßigen auf, weist andererseits auf die später bei modernistischen Architekten häufig ausgeprägte Begeisterung für Rationalität und Funktionalität bei gleichzeitiger Sympathie für die sozialistische Staatsorganisation. Dagegen stehe die Ästhetik der Individualität, die ihr Ideal nicht aus der Harmonie, sondern aus der Freiheit beziehe.

Der zu Beginn seiner Tätigkeit (zunächst als Philosoph) dem Neukantianismus verschriebene Simmel verhehlt nicht, dass er seine ästhetische Präferenz an kantischen Idealen ausrichtet. Bedeutsamer ist jedoch, dass er das auch in anderen Texten ausgeführte Zeichen der Zeit, die zunehmende Distanz der

Individuen untereinander, auch als ästhetisch prägend für seine Epoche ansieht. Aus der psychologisch (aufgrund der modernen Reizüberflutung) und der Einführung der Geldwirtschaft[37] begründbaren Distanzierung der Individuen voneinander (und von ihren Objekten), ergebe sich die Präferenz für distanzierte (im Gegensatz zu den auf unmittelbare Wahrnehmung setzenden naturalistischen) Kunst. Angesichts der erst zehn Jahre nach dieser Schrift einsetzenden *Abstrakten Kunst* sowie der *Neuen Musik* zeigt sich in dieser Aussage die bemerkenswerte analytische Gabe Simmels. Der Theoretiker der Moderne sieht seine Zeit in Extremen schwankend:

> [...] zwischen Hypersensibilität und Unempfindlichkeit schwankenden Nerven können nur noch die abgeklärteste Form und die derbste Nähe, die allerzarteste und die allergrößten Reize neue Anregungen bringen. (Simmel 1896 [1992]: 214)

Die Analyse der sozialen Implikationen ästhetischer Urteile beziehungsweise der Auswirkungen gesellschaftlicher Bedingungen auf die sinnliche Wahrnehmung durchzieht viele der soziologischen Texte Simmels, vor allem nach 1900. Auf diese Weise beeinflusste er viele Soziologen. Einer davon war Sigfried Kracauer.

1.4.6 Weitere Ästhetiken der Moderne

In seinen zunächst journalistischen Studien arbeitet Sigfried Kracauer sehr deutlich die gesellschaftlichen Bedingungen zeitgenössischer ästhetischer Phänomene der 1920er Jahre heraus (Kracauer 1929 [1971]). Vor allen Dingen die immer stärker werdende Faszination für das Amüsement, für Revuen, Romane und das Kino, ist Gegenstand seiner Untersuchungen. Nach seinem Tod wurden die wichtigsten Arbeiten zusammengefasst in dem Band „Das Ornament der Masse" (Kracauer 1977). Auch Walter Benjamin beschäftigt sich intensiv mit der Soziologie ästhetischer und künstlerischer Phänomene (1936 [1963], analysiert aber in seinem Werk zu den Pariser Kaufpassagen des 19. Jahrhunderts auch die sinnlichen Aspekte der kapitalistischen Warenwelt (Benjamin 1982). Diese beiden Autoren, Kracauer und Benjamin, ebenfalls Außenseiter des akademischen Betriebs, stehen Simmel in ihrem Ansatz, Alltagsphänomene auf ihre ästhetischen *und* sozialen Bedingungen und Auswirkungen hin zu untersuchen, wissenschaftlich am nächsten.

George Lukács (1920) begründet die erste marxistische Ästhetik, führt sie allerdings auf philosophische und nicht soziologische Weise aus. Er begreift Ästhetik, ganz in der Tradition Hegels, als Philosophie der Kunst. In seinem

37 „Als eine Hauptursache jener Berührungsangst aber erscheint mir das immer tiefere Eindringen der Geldwirthschaft [...]" (Simmel 1886 [1992]: 212).

gleichnamigen, vierbändigen Spätwerk fasst Lukács (1976) seine Erkenntnisse zur Ästhetik zusammen. Dabei beschäftigt er sich im zweiten Halbband des ersten Teils auch mit der Architektur beziehungsweise mit der Hegel'schen und Schelling'schen Architekturästhetik. Diese Theorie gibt für die hier intendierte empirische Herangehensweise keine näheren Hinweise, weshalb trotz des umfangreichen und vielfältig akzentuierten Werks Lukács' nicht näher darauf eingegangen werden kann.

Auch Theodor W. Adorno (1971) führt in seiner posthum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* eine von Hegel inspirierte Kunsttheorie aus. Daneben beschäftigt er sich mit allgemein ästhetischen Fragen zur Mimesis und der Stimmigkeit. Wichtig ist für Adorno die Rehabilitierung des ‚Naturschönen' gegen die „Verdrängung" (ebd.: 98) durch das ‚Kunstschöne', das seit Schelling und Hegel als der einzig bedeutende ästhetische Wert überhöht und schließlich von letzterem als Gegenstand seiner „Kunstreligion" (ebd.) bezeichnet werde. Die Architektur taucht in der *Ästhetischen Theorie* fast gar nicht auf. Die Ausnahmen sind geprägt durch die Kritik am „funktionslosen Funktionalismus" (ebd.: 97), dem Lob der Berliner Philharmonie von Hans Scharoun, „weil sie, um räumliche ideale Bedingungen für Orchestermusik herzustellen, ihr ähnlich wird, ohne Anleihen bei ihr zu machen" (ebd.: 72f.), also ihre Schönheit aus einem gelungenen Funktionalismus beziehe, sowie der Begeisterung für Kulturlandschaften, bei denen die Architektur sich durch Materialien und Form mimetisch der Natur anpasse. Seine auf den Funktionalismus bezogenen Ausführungen zur Architektur und Städtebau hat Adorno überwiegend anderweitig niedergeschrieben (Adorno 1967, 1949 [2003]). Wie schon Lukács kann auch Adorno mit seinem philosophischen Ansatz dieser Arbeit keine weiteren Impulse geben, wie die Ästhetik soziologisch zu verstehen und empirisch anzuwenden sei.

In Zusammenfassung mit dem zuvor definierten Substantiv sprechen wir von *politischer Ästhetik*, um die Auswirkungen politischer Einstellungen auf die ästhetische Beurteilung von Architektur zu untersuchen. Als Gegenstand dieser Untersuchung werden dokumentierte sprachliche oder bildliche Zeugnisse von Bauherrn, Architekten, Nutzern der Gebäude und einer publizistischen Öffentlichkeit herangezogen. Damit ist das Vorgehen der experimentellen und der strengen soziologischen Ästhetik ausgeklammert. Eine solchermaßen gestaltete Untersuchung könnte sich allenfalls auf die ästhetische Beurteilung *eines* Bauwerks beziehen und wäre zeitlich auf einen sehr engen zeitlichen Horizont gebunden. In dieser Arbeit sollen aber gerade auch die Veränderungen der ästhetischen Beurteilungen und ihrer Bezüge aus der und auf die Politik zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden. Die Arbeit verfolgt somit eine dezidiert historische Perspektive, um ihr politikwissenschaftliches Potenzial entfalten zu können.

1.5 Stil, Zeichen, Symbol(bild)

Um die politische Ästhetik der öffentlichen Architektur Berlins auf die bisher skizzierte Art und Weise herauszuarbeiten, ist es unabdingbar, drei Begriffe zu klären, die in sozialwissenschaftlichen Arbeiten zur Ästhetik, aber auch zur Politik, immer wieder bemüht werden: *Stil*, *Zeichen* und *Symbol.*

1.5.1 Stil

Stil ist in der (wissenschaftlichen) Kunstbetrachtung ein Grundbegriff. Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Klassik, Romantik und Moderne sind die wichtigsten Stilbegriffe. Sie bezeichnen gleichzeitig Epochen der Kunstgeschichte. Auch die Kennzeichnung eines ‚autokratischen' oder ‚demokratischen' Führungsstils in der Politik wird sehr häufig angesprochen. Im Zusammenhang mit der politischen Beurteilung ästhetischer Phänomene ist der Stilbegriff dagegen umstritten. Ob von einem ‚demokratischen' oder ‚totalitären' Baustil gesprochen werden kann, ist ungeklärt. Im 19. Jahrhundert stritten sich die Architekten (und die Öffentlichkeit) in Deutschland darüber, was als ‚nationaler Stil' gelten könne: Klassik, Gotik, Romanik oder doch etwas ganz Anderes (vgl. Kap. 2). Mit der Frage nach dem Stil in der politischen Ästhetik werden genau diese beiden Aspekte des Stils zusammengedacht, der ästhetische und der politische.

Der Begriff des Stils taucht bereits bei Kant und Hegel auf. Hegel (1835 [1971]: 394) betrachtet den Stil als Ergebnis „der Forderungen bestimmter Kunstgattungen" und „der Bedingungen des Materials" (ebd.), wobei er sich auf bestimmte (ästhetische) Gesetze beziehe. Ein stilloses Kunstwerk sei Ausdruck der Missachtung dieser Gesetze und einer Überbewertung subjektiver Empfindungen. Ähnlich formuliert es auch Georg Simmel:

> Stil ist immer diejenige Formgebung, die soweit sie den Eindruck des Kunstwerkes trägt oder tragen hilft, dessen ganz individuelles Wesen und Wert, seine Einzigkeitsbedeutung verneint; vermöge des Stils wir die Besonderheit des einzelnen Werkes einem allgemeinen Formgesetz untertan [...]. (Simmel 1908 [1993b]: 375)

Einen individuellen Stil gesteht Simmel nur Genies wie Michelangelo, Beethoven oder Goethe zu. Eine Verallgemeinerung in dem Sinne, dass jeder Mensch seinen persönlichen Stil habe, lehnt Simmel wie auch Hegel ab. Die genannten Genies entwickelten den individuellen Stil aus sich selbst (*von innen*), während gewöhnliche Menschen einen solchen *von außen* bloß übernähmen bzw. ihn als *bricolage* zusammenstellten (weder Simmel noch Hegel verwenden dieses Wort). Ein wahres Kunstwerk zeichne sich gerade dadurch aus, dass der Stil

völlig hinter der Einzigartigkeit zurücktrete, während das Kunstgewerbe in seiner Vervielfältigung auf den Stil angewiesen sei.[38] Ganz im Sinne seiner ästhetischen Soziologie bezieht Simmel Stil nicht nur auf Kunstwerke, sondern auch auf Alltagserscheinungen. Der Sinn der Zuwendung zu einem Stil liege in der „Entlastung und Verhüllung des Persönlichen" (Simmel 1908 [1993b]: 382).

> Der Subjektivismus und die Individualität hat sich bis zum Umbrechen zugespitzt, und in den stilisierten Formgebungen, von denen des Benehmens bis zur Wohnungseinrichtung liegt eine Milderung und Abtönung dieser akuten Personalität zu einem Allgemeinen und seinem Gesetz. (Ebd.)

Das Zitat beschreibt ein wesentliches Motiv der Simmel'schen Soziologie: Der moderne Mensch bedürfe angesichts der Fülle von sinnlichen Eindrücken einer Entlastung, die er in der Hinwendung zu einem Stil finde. Dies entlaste ihn von der Notwendigkeit, permanent aufs Neue ein ästhetisches Urteil zu fällen. Die Festlegung auf den Stil beruhige die Sinne also durch eine voluntaristische Komplexitätsreduktion. Was außerhalb des Stils liegt, könne außer Acht gelassen werden, belaste somit nicht die Wahrnehmung. Dies ist auf der ästhetischen Ebene die Entsprechung zu der von Simmel an anderer Stelle (Simmel 1903 [1993]) konstatierten „Blasiertheit" und „Distanz" im Sozialverhalten der Großstadtmenschen. Der Stil helfe dem Individuum in einem individualistischen Zeitalter sich auf ästhetische Weise zu sozialisieren.

> Schließlich ist der Stil der ästhetische Lösungsversuch des großen Lebensproblems: wie ein einzelnes Werk oder Verhalten, das ein Ganzes, in sich Geschlossenes ist, zugleich einem höheren Ganzen, einem übergreifend einheitlichen Zusammenhang angehören könne. (Simmel 1908 [1993b]: 384)

Dieser Bezug des Stils zu einem allgemeinen, überindividuellen Wahrnehmen veranlasst politische Akteure als Bauherren und ihre Baumeister, sich einem Stil zuzuwenden: Sie möchten den Einzelnen vor der individuellen Beurteilung bewahren und durch die Verwendung eines bestimmten Stils eine gewünschte (allgemeine) Bewertung evozieren: dass ein Bauwerk zum Beispiel nationale Größe, demokratische Verankerung, imperiale Macht oder ähnliches ausstrahle. Aber auch die Hinwendung zu einem ganz bestimmten Stil kann, wie wir vor allem in den Kapiteln 3 und 4 sehen werden, nicht eine für alle gültige Interpretation des Bauwerks hervorrufen. Im Gegenteil: Selbst unter Fachleuten war und ist umstritten, ob nun eher der Barock oder die Klassik für staatliche Macht, eher die Moderne oder die Postmoderne für demokratische Tugenden stehen, vom einfachen, architekturtheoretisch ‚ungebildeten'

38 Auch in diesem Gedanken zeigt sich Simmel als Vorläufer von Benjamin (1936 [1963]).

Publikum ganz zu schweigen.[39] Somit ist mit der Hinwendung zu einem Stil nicht festgelegt, ob das Bauwerk im Sinne seiner Bauherren und Planer empfunden wird. Zumindest kann die Stilfrage etwas über die Intention der Bauherren aussagen. Da der Stil ein nicht gesichertes Mittel ist, um einem Bauwerk eine bestimmte Bedeutung aufzuerlegen, müssen andere, detailliertere Zeichen hinzugefügt werden.

1.5.2 Zeichen

Den Zusammenhang von *Zeichen* und *Bedeutung* erforscht die Semiotik. In einem Grundlagenwerk dieser Wissenschaft ist Umberto Eco (1971) umfangreich auf architektonische Zeichen und ihre Bedeutung eingegangen. Er betrachtet „Architektur als ein System von Zeichen" (ebd.: 301). Er unterscheidet zunächst das denotative vom konnotativen Architekturzeichen. Unter der Denotation versteht Eco die Vermittlung einer *ersten, unmittelbaren Funktion*, zum Beispiel, des Wohnens in einem Haus. Das Wissen um diese Funktion bezieht sich auf einen erlernten Umgang mit architektonischen Codes.[40] Unter Code versteht Eco ein Verfahren, das „auf rein syntaktische Art und Weise bestimmte kombinierbare Einheiten unter Ausschluss anderer ausgewählt hat, dann eben deshalb, weil diese Operation dazu diente, eine semantische Funktion zu erstellen" (Eco 1971: 58). Oder einfacher: Ein Code besteht aus einem festgelegten System verschiedener Zeichen, die sich jeweils eindeutig auf Signifikate, das Bezeichnete, beziehen und somit eine Bedeutung, einen Sinn evozieren können. Über Erfahrung und Konvention können architektonische Codes decodiert werden. Beispielsweise ermöglicht das Erlernen des Treppensteigens, den architektonischen Code *Treppe* zu decodieren. Dabei werde beim Nutzer der architektonische in einen „ikonischen Code" (Eco 1971: 297) umgewandelt, der, einmal in der Erinnerung abgespeichert, beim erneuen Kontakt mit diesem architektonischen Code das adäquate funktionale Verhalten, in diesem Fall das Treppensteigen,

39 Besonders deutlich wird dies in der hohen Wertschätzung, die zwei bei Fachleuten als stilistisch unausgewogen bewertete Berliner Staatsbauten beim allgemeinen Publikum genießen: dem Berliner Dom und dem Reichstag. Möglicherweise werden diese weniger als ‚schön', sondern im Kant'schen Sinne als ‚erhaben' wahrgenommen: Sie wirken allein durch ihre monumentale Größe. ‚Fehler' in Proportion und Stilistik treten hinter diese Erhabenheit zurück, beziehungsweise fallen dem Publikum gar nicht auf.

40 Mit Ecos Worten: „Das Gebrauchsobjekt ist unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation das Signifikans desjenigen exakt und konventionell definierten Signifikats, das sein Funktion ist. In einem umfassenden Sinn wurde gesagt, dass das primäre Signifikat eines Gebäudes die Verrichtungen sind, die es bewohnbar machen (das architektonische Objekt denotiert eine Form des Wohnens)" (Eco (1971: 306).

provoziere. Die Entschlüsselung der architektonischen Codes produziere Bedeutungen, welche die Nutzer „für den funktionalen Gebrauch disponieren" (Eco 1971: 300). Die Formel *Form folgt der Funktion* beziehe sich in der kommunikationstheoretischen Anwendung nicht im Besonderen auf moderne Architektur – dies bezeichnet Eco als „Mystik" (ebd.: 308) – sondern sei vielmehr ein Kriterium eines gelungenen Kodifizierungsprozesses, da „die Form des Objekts nicht nur die Funktion möglich machen muss, sondern sie eindeutig denotieren muss, dass sie nicht nur möglich, sondern auch wünschenswert wird, und zu Bewegungen führt, die am besten geeignet sind, die Funktion zu erfüllen" (ebd.: 308). Um die so beschriebene Funktionalität zu erlangen, müsse der Architekt sich auf „vorhandene Kodifizierungsprozesse"(ebd.) stützen, sonst laufe seine Architektur(sprache) Gefahr, funktional unverstanden zu bleiben.

Auch die Decodierung der *zweiten, konnotierten* Funktion bedarf der Erfahrung und der Kenntnis von Konventionen. Allerdings sind die konnotierten Zeichen der Architektur komplexer Natur, sodass Eco von einer „Ideologie der Funktion" (ebd.: 310) spricht. „Die Höhle, von der wir in unserem hypothetischen Modell sprachen, denotierte schließlich eine Schutzfunktion, aber zweifellos hat sie im Laufe der Zeit auch ‚Familie, Gemeinschaftskern, Sicherheit' usw. konnotiert" (ebd.). Dabei handele es sich ebenfalls um Funktionen. Diese bezeichnet Eco als zweite Funktionen, da sie sich „an die Denotationen der ersten anlehnen" (Eco 1971: 312). Damit sei keine Wertung verbunden, schließlich könne es sein, dass die erste, unmittelbare Funktion gegenüber einer zweiten, symbolischen, zurücktrete. Eco wendet sich damit gegen eine seiner Meinung nach begrifflich falsche Engführung des Funktionsbegriffs, welche die Denotation mit Funktion und die Konnotation mit Symbol verbinde. Er geht also davon aus, dass, gerade bei der Architektur, die symbolische Funktion die unmittelbare (beispielsweise in der Beherbergung von Regierungseinrichtungen) überrage.

Unter kritischem Bezug auf Giovanni Klaus Koenig (1964) entwickelt Eco das Konzept der Architektursprache, das heißt, er fasst spezifische Codes der Architektur als partiell geschlossene Systeme, die mit anderen Codes teilweise oder gar nicht kommunizieren können. Gleichzeitig unterscheidet er *syntaktische* von *semantischen* Codes. Als Erstere bezeichnet er „Balken, Decken, Gewölbe" (Eco 1971: 329), die „keinen Bezug zur Funktion, noch zum denotierten Raum" (ebd.), sondern nur eine „strukturale Logik" (ebd.) entwickelten, „das sind die strukturalen Bedingungen für die Denotation von Räumen" (ebd.). Unter semantischen Code der ersten (denotierten) Funktion fasst er „Dach, Terasse, Mansarde, Kuppel, Treppe, Fenster..." (ebd.), wohingegen er den semantischen Code, der zweiten, symbolischen, konnotierten Funktion „Metope, Giebel, Säule, Tympanon" (ebd.) zuordnet. Diese Unterscheidung ist nicht überzeugend, wenn man Ecos Kodifizierungsschema folgt, das er auf die Funktion für die Raumkonstruktion bezieht. Aus diesem Blickwinkel ist nicht

einzusehen, warum Decken und Gewölbe nur eine elementare Kombination von Zeichen, also syntaktisch, sein sollen, während Kuppel und Fenster für die Raumkonstruktion bedeutsame, semantische, also „erzählende" Zeichen darstellen. Einleuchtend scheint dagegen, dass bestimmte Formen des architektonischen Bauens eine bestimmte Art von Kommunikation über sie ermöglichen, nämlich die, „an die uns die westliche Kultur gewöhnt hat" (Eco 1971: 331), also eine konventionelle Form.

In der Kommunikation über bestimmte architektonische Zeichen, beispielsweise das gotische Kreuzrippengewölbe, bilden sich Interpretationskonventionen heraus, die zum Teil auf dogmatischen, monopolistischen oder weitverbreiteten Kommentaren beruhen. Die Hoheit über die vermeintlich adäquate Deutung von Architektur habe spätestens seit dem Mittelalter deutlich politische Züge, das heißt, hier zeige sich ein Ausdruck des Kampfes um Macht. Auf der konnotativen Ebene ließe sich nach Eco Code durchaus mit Stil oder Manier gleichsetzen (vgl. ebd.: 314). Der Verfall und das Wiederaufkommen architektonischer Codes (oder Stile) deutet er als „Spiel von Schwankungen zwischen Strukturen und Ereignissen" (Eco 1971: 317). Dies nehme dramatisch zu in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche und Unsicherheiten, während über einen längeren Zeitraum relativ stabile architektonische Kodifizierungen (und Dekodierungen) auf (das Bedürfnis nach) ideologisch gefestigten gesellschaftlichen Konfigurationen verwiesen.

Darüber hinaus seien die „Lektüre- (und Konstruktions-)codes des Objektes von den Lektüre- und Ausarbeitungscodes des Objektentwurfs zu unterscheiden" (Eco 1971: 325). Letztere müssen in viel strengerer Weise kodifiziert und eindeutiger zu dekodieren sein als das fertige Objekt, sonst würden Bauten nur unzureichend den Vorstellungen der Architekten entsprechen. Wohingegen es sehr häufig vorkommen kann, dass die Objekte nicht den Vorstellungen der Bauherren entsprechen, da diese in der Regel bei der Lektüre der Entwürfe nur Laien sind. Dagegen sei die Lektüre der fertigen Objekte in der Regel freier; wobei es auch (weitgehend über Konventionen vermittelt) Vorgaben gibt (nicht unbedingt durch die Architekten), wie ein Gebäude gelesen werden soll. Am vortrefflichsten sei der typologische Code, da es „in der Architektur Konfigurationen gibt, die eindeutig ‚Kirche', ‚Bahnhof' [...] usw. anzeigen" (Eco 1971: 330). Im weiteren Verlauf seiner Untersuchung geht Eco darauf ein, dass die Architektur sich auf Codes beziehen muss, die außerhalb ihrer selbst liegen. Soziologen, Politiker und andere würden die Aufgaben (beschrieben in ihren Codes) stellen. Die Architekten müssten die so formulierten Bedürfnisse in zu erfüllende Funktionen übersetzen, die dann wiederum in architektonischen Code übertragen werden. Dabei müssten sie, selbst wenn sie zur radikalen Avantgarde neigen, darauf achten, dass ihre Codes auch außerhalb der Architektursystems dekodiert werden können. Ohne die Einhaltung bestimmter Konventionen sei das nicht machbar. Architektur muss über das Architektursystem hinaus lesbar

sein, wenn sie realisiert werden soll. Radikale Veränderung, zum Beispiel von typologischen Codes, müssten zunächst Veränderungen in der Konvention, heute würde man sagen im Diskurs, bewirken. Als Beispiel nennt Eco die Le Corbusier'schen Hochstraßen, die zunächst eher dem Typus ‚Brücke' als dem Typus ‚Straße' entsprachen und über hartnäckige Kommunikation in außerarchitektonischen Systemen (wie dem literarischen und politischen) schließlich realisiert wurden.

Damit die Architektur nicht ein bloßer Dienst bleibe wie „Stadtreinigung, Wasserversorgung, Eisenbahn und Tramdienste" (Eco 1971: 330), stelle sich den Architekten die Aufgabe „variable erste Funktionen und offene zweite" (Eco 1971: 353), also konnotierte Funktionen zu entwerfen. Festzuhalten bleibt, dass nach Eco Architektur als Zeichensystem zu betrachten ist, das Bezug außerhalb seiner selbst findet und sucht, und dass zwischen primären, unmittelbaren Funktionen und sekundären, konnotierten, symbolischen Funktionen unterschieden werden muss.

1.5.3 Symbol(bild)

Damit ist der Symbolbegriff angesprochen, dem Eco, zumindest in den Ausführungen zu Semiotik und Architektur, keine größere Aufmerksamkeit widmet. Für uns gilt es jedoch zu klären, worin der Unterschied zwischen Zeichen und Symbol zu sehen ist. In den Lexika wird der Begriff beschrieben mit „Kennzeichen", „Merkmal" und „Sinnbild". (Brockhaus 2006: 722; Duden 2022). Etymologisch bedeute er „Zusammengefügtes" (ebd.), in dem Sinne als sich verschiedenen Personen mit der Konstituierung eines Symbols aus einzelnen (bruchstückhaften) Zeichen ein komplexerer Sinngehalt erschließe. Dieses komplexe Zeichen stehe „stellvertretend für etwas nicht Wahrnehmbares (auch Gedachtes bzw. Geglaubtes)" (ebd.). Als Beispiel nennt der Duden (ebd.) die weiße Taube als Symbol des Friedens. Diese Bedeutung erschließe sich nicht aus den primären Zeichen ‚Taube' und ‚weiß', sondern werde durch gesellschaftliche Anerkennung und kulturelle Konvention gebildet. Menschen ohne den Erfahrungshintergrund der westlichen Kultur können diesem Zeichen nicht die genannte symbolische Bedeutung zuordnen.

> Im allgemeinen Sinne bezeichnet ein Symbol eine spezifische Art von Zeichen, das seine Bedeutung assoziativ zur Anschauung bringt. Im Unterschied zum Beispiel zur Allegorie, zur Analogie, zum Code, zur Metapher ist es inhaltlich nicht eindeutig zu bestimmen, da es als prinzipiell unendlich interpretierbare Variable in Abhängigkeit vom jeweiligen Kontext mit seien möglichen Inhalten und seinen möglichen Interpreten korreliert und so auch stets neue Bedeutungen erhalten kann. (Brockhaus 2006 : 722)

Hegel zufolge gelingt es dem Symbol, Konkretes mit Allgemeinen zu verbinden. Er wendet sich ausführlich gegen den Symbolbegriff der Romantik, der Symbol und Kunstwerk gleichsetze.[41] Dieser wiederum bezog sich auf Goethe, der das Symbol als „aufschließende Kraft" bezeichnet, die „im Besonderen das Allgemeine repräsentiert" (Goethe 1833 [1960]: 638).

> Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, dass die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich blieb. (Goethe 1833 [1960]: 638)[42]

Ernst Cassirer hatte in den 1920er Jahren mit der *Philosophie der symbolischen Formen* einen umfassenderen Symbolbegriff entwickelt (Cassirer 1923-1929). Darin bezeichnet er den Menschen als „animal symbolicum" (Cassirer 1944 [1990]: 51). Die Fähigkeit zur Symbolbildung und Symbolentschlüsselung sei das entscheidende Gattungsmerkmal des Menschen (und nicht wie von anderen Philosophen behauptet die Fähigkeiten des Sprechens, Denkens oder Spielens). Als *symbolische Formen* bezeichnet er Sprache, Mythos, Religion und wissenschaftliche Erkenntnis, die als ganz unterschiedliche Zeichensysteme mit einer jeweils spezifischen Eigenlogik den Zugang zur realen Welt vermitteln.

> Es handelt sich darum, den symbolischen Ausdruck, d.h. den Ausdruck eines ‚Geistigen' durch sinnliche ‚Zeichen' und ‚Bilder', in seiner weitesten Bedeutung zu nehmen. (Cassirer 1921 [1969a]): 174)

Dieser universale Aufbau weist Parallelen zum erkenntnistheoretischen Ansatz der Semiotik auf (vgl. Peirce 1938 [1983]); Eco 1971), beziehungsweise nimmt sie teilweise vorweg, indem er die Symbole generell als vermittelnde Instanz menschlicher Erkenntnis und Kommunikation deutet. Vereinfacht ausgedrückt sind für Cassirer Symbole dasselbe wie für Eco die Zeichen. Während Eco in seiner Deutung der Architektur als Zeichensystem immer von einer der Sprache entlehnten Strukturierung und demzufolge bei der Erforschung auch von

---

41 Auf dieser Grundlage entwickelt Hegel seine Unterscheidung von symbolischer, klassischer und romantischer Kunst.

42 Im Unterschied dazu: „Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, dass der Begriff im Bilde immer noch begrenzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sei. [...] Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt" (Goethe 1833 [1960]: 638). Von der Allegorie wiederum ist die Metapher als rein sprachliche „Übertragung" oder „sprachliches Ausdrucksmittel der uneigentlichen Rede" (Brockhaus 2006: 722) zu unterscheiden.

einem der Linguistik entlehnten wissenschaftlichen Methodenapparat ausgeht, verweist Cassirers Philosophie auch auf die Bildhaftigkeit von Erkenntnisprozessen, die nicht (immer) sprachlich strukturierbar sind, sondern mitunter nur bildlich vermittelt werden können.

Auf Grundlage von Cassirers von Kant beeinflussten Ansatz entwickelt Erwin Panofsky seine dreistufige Ikonologie zur wissenschaftlichen Interpretation jeglichen bildlichen Materials. Sie soll „die eigentliche Bedeutung oder [den] Gehalt, der die Welt symbolischer Werte bildet," (Panofsky 1955 [1975]: 59) herausarbeiten. Bei Panofsky wird der Symbolbegriff stärker als bei Cassirer mit dem Bildbegriff gekoppelt.[43] Beim Symbol beziehe sich der Signifikant auf das Signifikat vermittelst Konvention. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, tiefer in die Diskussion über die Bildlichkeit von Symbolen und ihren Unterschied zum Zeichen einzusteigen. Festzuhalten bleibt, dass die Semiotik das Zeichen als universelles Bedeutungssubstrat erachtet, darunter auch meistens Symbole subsumiert, und sie mit den Mitteln sprachlicher Strukturanalyse zu entschlüsseln trachtet. Kunst- und Bildwissenschaftler dagegen betonen den Unterschied von sprachlichen und bildlichen Symbolen und sprechen dem Bild eine strukturelle Autonomie zu, die sich nur unter Verlust versprachlichen lasse (Bredekamp 1997, Imdahl 1994, Gombrich 1993).[44] Näheres zur Bildtheorie auch in Gegner (2007).

Unter Bezug auf Kant (und ansatzweise auf Cassirer) entwickelte Pierre Bourdieu (1974) einen *soziologischen Symbolbegriff*. Dieser zielt auf eine Verbindung kulturtheoretischer und marxistischer Kategorien. Im Zentrum steht der Begriff des *symbolischen Kapitals*. Das symbolische Kapital vereint die Akkumulationen der laut Bourdieu anderen drei Kapitalarten (soziales, ökonomisches und kulturelles) zu Ausdrücken des sozialen Renommees oder Prestiges. In diesem Sinne kann zum Beispiel eine Villa am See auch als symbolisches Kapital (neben dem ökonomischen) ihrer Eigentümer aufgefasst werden. Im Zusammenhang mit einer bestimmten, möglichst durchgängigen Einrichtung (zum Beispiel antike oder moderne Möbel) trägt dieses symbolische Kapital zum *Lebensstil* bei.[45] In der Soziologie ist umstritten, ob und inwieweit der Lebensstil, z. B. der

---

43 Dem widerspricht Charles S. Peirce. „Symbole sind für Peirce Zeichen ohne ikonische Funktion, bzw. Repräsentation, also Abstrakta wie Begriffe" (Schäfers 2006: 44). Bildliche Zeichen bezeichnet Peirce als „*Icons*" (Peirce 1938 [1983]*)*. Einen ähnlichen Begriff des Symbolischen vertritt auch Jaques Lacan (1964 [1996]).

44 „Ein Äquivalent für jene den besonderen Bildsinn stiftende szenische Konfigurationsfigur liefert die Sprache nicht. Einerseits ist die Sprache als Narration dem Bild vorgegeben, andererseits ist das Bild die Vorgabe sprachlicher – unvermeidlicher sprachlicher – Interpretation. Was indessen das Bild als solches ist, widersetzt sich aller sprachlicher Substitution" (Imdahl 1994: 310).

45 Auf diese Weise ist das Bourdieu'sche Lebensstilkonzept rückkoppelbar an den Simmel'schen Stilbegriff (Simmel 1908 [1993]).

Angehörigen der ökonomisch potenten Gesellschaftsschichten, *subjektiv* wählbar ist (die konträren Positionen im deutschsprachigen Raum werden vertreten durch Schulze 1992, Müller 1993). Nach Bourdieu wirken in den kapitalistischen Gesellschaften vor allem *objektive* Strukturen, die sich auf den *Habitus* der Individuen auswirken (vgl. Bourdieu 1987). Der Habitus markiere die vereinheitlichen Praktiken und Güter, die ein Mensch oder eine Gruppe von Menschen ausbildet, um sich von anderen zu unterscheiden.[46] Er sei abhängig von Teilhabe der Individuen im gesellschaftlichen Raum (ein weiterer Grundbegriff Bourdieus). Hier wiederum wirken die Zeichen (in Kleidung, Gesten, Sprache etc.) der Subjekte relational zueinander und markieren die Differenz zwischen den Personen und der Personengruppen, sodass Bourdieu vom „symbolischen Raum" (Bourdieu 2006 [1999]) spricht.[47]

Der letzte, scheinbar auf die Grundlagen der Soziologie abschweifende Absatz hat im Zusammenhang dieser Arbeit seine Berechtigung, wenn man sich die nach wie vor anzutreffenden Versuche des Distinktionsgewinns im Wettbewerb der Städte um ökonomisches und symbolisches Kapital durch die Platzierung von „signature architecture" (Kamleitner 2006: 254) vor Augen hält. Außerdem wird in aktuellen stadtsoziologischen Diskursen auch vom „Habitus der Stadt" (Lindner 2003) bzw. vom „städtischen Habitus" (Bockrath 2008: 62) gesprochen.[48] In der publizistischen Öffentlichkeit ist nicht selten zu vernehmen, dass aus Industriestädten moderne Dienstleistungsmetropolen werden sollen (z. B. Leue 2005), womit eine einschneidende Veränderung des städtischen Habitus vermutet wird. Architektur fungiert als Symbol dieses Prozesses. Damit wird deutlich, dass unter Bezug auf die Terminologie von Ernst Cassirer und in Anlehnung an den alltagsprachlichen und lexikalischen Begriff des Symbols dieser in der Folge synonym mit dem des ikonischen Zeichens verwendet wird.

1.6 Raum(bild), Körper, Ort

Mit dem Begriff *Raum* ist ein weiterer erklärungsbedürftiger Begriff angesprochen, der in den untersuchten Texten häufig auftaucht und auch in diesem Buch im Zusammenhang mit dem Adjektiv *öffentlich* bereits verwendet wurde. Architektur und Soziologie verstehen nicht notwendigerweise dasselbe unter

---

46 Um das Beispiel der Villa mit den zugehörigen antiken Möbeln aufzugreifen: „Es ist der Habitus, der das Habitat macht, indem Sinne daß er bestimmte Präferenzen für einen mehr oder weniger adäquaten Gebrauch des Habitats ausbildet" (Bourdieu 1991: 32).

47 Näheres zu Bourdieus Raumbegriff in Kapitel 1.6.

48 Unter letzterem ist mit Martina Löw zu verstehen, „dass Städte Sinnwelten darstellen, die in den Habitus der Bewohner eingehen" (Löw 2008: 89). Es gebe also einen spezifischen Habitus der Bewohner einer Stadt, allerdings nicht der Stadt als solche.

Raum, geschweige dass ihr Verständnis mit dem vorwissenschaftlichen Alltagsbewusstsein korrespondiert. Zudem ist der Begriff im Deutschen in einem historischen Kontext durchaus problematisch: Mit der Begründung der Sozialgeografie durch Friedrich Ratzel (1892) wird der Begriff des ‚Lebensraums' entwickelt und birgt – wie wir in den Kapiteln 2 und 5 sehen werden – schon um die Jahrhundertwende die unheilvolle Konnotation des ‚Volks ohne Raum', die die Nationalsozialisten dann zur Rechtfertigung ihrer Kriegs-, Kolonial- und Völkermordideologie bemühen.[49] Auch zum Thema *Raum* kann und soll nicht detailliert in die weitverzweigte Diskussion eingegangen werden. Es geht lediglich darum, den Begriff in den Bedeutungsebenen anzusprechen, auf deren Basis er in dieser Arbeit thematisiert wird.

Schon Aristoteles „unterschied zwischen Raum und Ort. (Ort steht für die Lokalisierbarkeit von Dingen oder Körpern. Dagegen ergibt sich der Raum aus der Bewegung dieser Körper von einem Ort zu einem anderen)" (Rau 2013: 19). Damit wurde der relationale Raumbegriff bereits in der Antike gedacht. Allerdings blieb für Aristoteles wie für die meisten der ihm folgenden Raumtheoretiker der Raum ein füllbarer Container. Seit Einstein, und damit zeitlich erst nach dem hier zugrunde liegenden historischen Kontext, wird Raum mit der Dimension der Zeit gekoppelt. Auch die Sozialwissenschaften, vor allem die Geographie, sprechen heute von Raumzeit oder einer zeitlichen Geographie. Doch bereits im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert erfahren die Zeitgenossen infolge der ersten und zweiten industriellen Revolution, vor allem durch die Entwicklung der Verkehrs- und Kommunikationstechnik der Eisenbahnen, Fernsprecher und Telegraphen, dass sich die Raumzeit, wie man später sagen wird, ‚verdichtet'. Vormals Tages- oder Wochenreisen voneinander entfernte Orte sind nun innerhalb weniger Stunden zu erreichen. Nachrichten benötigten Sekunden statt Monate zur globalen Übermittlung. In den Schilderungen Heinrich Heines anlässlich der Eröffnung zweier Eisenbahnlinien im Paris der 1840er Jahre wird dieser Umbruch und seine Auswirkung auf die Raumkonstruktion bzw. -wahrnehmung plastisch:

> Mir ist als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unserer Anschauungsweise und in unseren Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. (Heine 1843: LVII)

Einen anderen – konservativeren – Begriff des Raums verwendet die Architektur bis in die Spätmoderne, d. h. bis in die 1950er Jahre und zum Teil noch bis ins

49 Dabei ist darauf hinzuweisen, dass dieser Begriff in der Adaption durch den ‚Erfinder' der Geopolitik Karl Haushofer (1927) entscheidend ideologisch geschärft wurde.

21. Jahrhundert. Dieser Begriff wird anschaulich im folgenden Zitat des Architektursoziologen Bernhard Schäfers:

> Architektur ist gebauter bzw. umbauter Raum, d.h. durch Architektur wird die den Menschen umgebende Raumhülle in eine bestimmte, für ihn nützliche und ästhetische Form gebracht. (Schäfers 2006: 28)

Dieser, so Schäfers, dem Alltagsverständnis verwandte, euklidische Raumbegriff sei jedoch seit der Dekodierung der Planperspektive als „symbolische Form" (Panofsky 1927 [2006) der Renaissance einem starken Wandel unterworfen, der sich direkt auf das architektonische Raumverständnis auswirke. Erwin Panofsky zeigt, wie es in der Kunst der Renaissance zur Ablösung der quasi raumlosen „*Körperkunst*" (Panofsky 1927 [2006]: 83) kam, die nur das „Greifbare als künstlerische Wirklichkeit anerkannte, die stofflich drei-dimensionale, funktional und proportionsmäßig fest bestimmte [...] Einzelelemente nicht malerisch zur Raumeinheit verband, sondern tektonisch oder plastisch zum Gruppengefüge zusammensetzte [...]" (ebd.). Der Raum wird nicht als etwas empfunden, „was den Gegensatz zwischen Körpern und Nichtkörpern übergreifen und *aufheben* würde, sondern gewissermaßen nur als das, was *zwischen den Körpern übrigbleibt*" (ebd. [Hervorh. i. Org.]). Panofsky bezeichnet dieses Konzept als „Aggregatraum" (ebd.: 84). Stattdessen werde in der Renaissance der euklidische Raum als Bezugsgröße der Zentralperspektive sozial konstruiert. Zu diesem Zweck müssten aber weitreichende Abstraktionen von der optischen Wahrnehmung vorgenommen werden: Diese Konstruktion setze eine Veränderung der Sehtechnik, und, wenn man so will, der Raumwahrnehmung voraus.

> Es ist nicht nur ihr Ergebnis, sondern geradezu ihre Bestimmung, jene Homogenität und Unendlichkeit, von der das unmittelbare *Erlebnis* des Raumes nichts weiß, in der *Darstellung* desselben zu verwirklichen – den psychosozialen Raum gleichsam in den mathematischen umzuwandeln. (Panofsky 1927 [2006]: 81)

Dabei komme zur optischen Wahrnehmung ein Hinzufügen imaginärer Bildgehalte, die das Bewusstsein auf Grund von Erfahrung und Konvention generiere.

> Damit was es der Renaissance gelungen, das ästhetisch schon früher vereinheitlichte Raumbild auch mathematisch völlig zu rationalisieren." (Panofsky 1927 [2006]: 85)

Panofsky bezeichnet dies als „Systemraum" (ebd.: 84). Da die in der Zentralperspektive abgebildete neue Raumkonstruktion der Renaissance auch eine neue gesellschaftliche Ordnung darstellte, bezeichnet Panofsky sie als „symbolische Form" (2006: 80), sie strukturiere nicht nur die Wahrnehmung der Kunst, sondern die Wahrnehmung der gesamten Umwelt der Individuen der Neuzeit.

> So lässt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als Triumph des distanzverneinenden Machtstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen. (Panofsky1927 [2006]: 87)

Die wissenschaftliche Analyse des gesehenen Raums, d.h. die Übertragung des vormals nur haptisch greifbaren und anderweitig spürbaren dreidimensionalen Raums in einen zweidimensionalen Bildraum, produziere schließlich eine „Ordnung der visuellen Erscheinung" (ebd.: 88). Damit werde sukzessive sowohl das Magische als auch das Visionäre aus der Kunst verdrängt, das „Göttliche zu einem bloßen Inhalt des menschlichen Bewusstsein" (ebd.: 89), vor allen Dingen aber vom Raum abstrahiert. Diese Perspektive werde ihrerseits zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Perspektivenvielfalt in den Werken der modernen Kunst verdrängt, namentlich durch den Futurismus und die Konstruktivisten wie Kasimir Malewitsch und El Lissitzky, auf die Panofsky in einer Fußnote eingeht. Eingehender beschäftigt sich Siegfried Giedion (1941 [2006]), Mitbegründer und jahrzehntelanger Generalsekretär der *Congrés Internationaux d'Archietcture Moderne* (CIAM), mit diesen Veränderungen. Die ästhetischen Qualitäten des Raums bezeichnet er als unbegrenzt. Er stützt sich dabei auf die Beobachtung, dass sich die Wahrnehmung des Raums in der Bewegung verändere. In der modernen Physik, vor allen Dingen der Einsteins, werde Raum „als relativ zu einem in Bewegung befindlichen Punkt angesehen" (Giedion 1941 [2006]: 92). Dieses Prinzip übertrug der Kubismus auf die Kunst.

> Er ging um die Objekte herum und drang in sie ein; so wurde den drei Dimensionen, die den Raum der Renaissance umschrieben und die durch so viele Jahrhunderte das konstituierende Element bildete, ein vierte hinzugefügt: Die Zeit. (Giedion 1941 [2006]: 92)

Die mutiperspektivischen Bilder der frühen Kubisten seien als eine Bedrohung der Ordnung angesehen worden und führen die Architektur zu einer neuen Raumkonstruktion, bei der das ‚Innen' mit dem ‚Außen' verschränkt werde. Maßgeblich für die Übertragung der künstlerischen Prinzipien der Raum-Zeit auf die Architektur sind nach Giedion die *Architektonen*, multikubische Plastiken von Kasimir Malewitsch aus dem Jahre 1920, in denen „schwebende Beziehungen und Durchdringung" (ebd.: 94) die Basis bildeten. Bereits 1923 hatte Ernst Cassirer die sinnliche Empfindung ganz im kantischen Sinne als abhängig von der (a prioiri) gegebenen Raum-Zeit-Form beschrieben.

> Die bloße ‚Möglichkeit des Beisammen' und die ‚Möglichkeit des Nacheinander' entfaltet sich zum Ganzen des Raumes und der Zeit als einer zugleich konkreten und allgemeinen Stellenordnung. (Cassirer 1923 [2006]: 202)

Mithilfe linguistischer Beispiele verweist Cassirer darauf hin, dass sich die Sprache in ihrer Syntax auf raum-zeitliche Strukturen bezieht. Dies belege die Richtigkeit der Kant'schen Annahme vom *a prioiri* von Raum und Zeit.

> Im Aufbau der Sprache prägt sich dieser logische Sachverhalt darin aus, dass auch hier die Konkretion der Orts- und Raumbezeichnung es ist, die zum Mittel dient, um die Kategorie des ‚Gegenstandes' sprachlich immer schärfer herauszuarbeiten. (Cassirer 1923 [2006]: 205)

Der durch die Sprache ermöglichte umfassenden Beschreibung des Raums stehe die reduktionistische und illusionäre Raumdarstellung im Bild gegenüber. Das Gesehene werde erst durch die Imagination zum Bild transformiert.[50] Andersherum wird ein notwendigerweise zweidimensionales Bild oder Foto durch den an Konvention und Erfahrung geübten Beobachter im Sinne eines dreidimensionalen Raumes interpretiert. Der Bedeutung der Imagination für die Bildkonstruktion räumlicher Situationen schließen sich die meisten Bildtheoretiker wie Ernst Gombrich (1993) und Max Imdahl (1994) an. Cassirer betont die Bedeutung der Imagination aber auch im Zusammenhang mit den räumlichen Relationen. Die Annahme einer fixen „substantiellen Einheit des Raumes" (Cassirer [1923] 2006: 207) müsse der einer „dynamisch-funktionalen Einheit" (ebd.) weichen. Der Raum müsse als das „Ganze der Aktionsrichtungen, der Richt- und Kraftlinien der Bewegung" (ebd.) gedacht werden.

Ähnlich wie Cassirer geht Georg Simmel (1903b [1993]) im Kant'schen Sinne davon aus, dass der Raum wie die Zeit eine „conditio sine qua non" (ebd.: 132) der Vergesellschaftung sei. Simmel fasst den Raum als Form auf, in dem sich z. B. Grenzen durch geistige Zuschreibungen und Interpretationen der Individuen ergäben. Unter Bezug auf Kant definiert er (wie Cassirer) den Raum als „Möglichkeit des Beisammenseins" (ebd.: 134), welche durch die „Wechselwirkung der Individuen" (ebd.) bestimmt sei. Damit begründet er, obwohl er noch in den Raumvorstellungen der euklidischen Physik verhaftet bleibt, die moderne soziologische Vorstellung, dass die Individuen durch ihr soziales Handeln verschiedene Räume konstruieren. Selbst wenn sich in einem politischen Raum nur ein Staat bilden könne, so Simmel, so zeige sich doch in der Wahrnehmung von Städten und der Bildung von Zünften die Möglichkeit zu differenzierender Raumkonstruktionen. Aus heutiger Sicht muss sogar die Staatsbildung im Raum der europäischen Gemeinschaft als höchst relative politische Raumkonstitution erachtet werden, haben sich doch die politischen Entscheidungsräume durch die Einrichtung der supranationalen Ebene der Europäischen Union weiter ausdifferenziert. Bemerkenswert weitsichtig sind Simmels Ausführungen zu

50 „Das Bild ist ein Produkt des empirischen Vermögens der produktiven Einbildungskraft" (Kant (KdrV) n. Cassirer 2011: 203).

Grenzziehungen. Diese orientierten sich zwar vielfach an geografischen Gegebenheiten, wichtiger seien aber auch hier soziale Beziehungen, wie sie in modernen Zeiten vor allen Dingen durch die Geldwirtschaft entstünden. Ein Gedankengang, der sich in Zeiten der mitunter dramatischen sozialen Folgen eines sogenannten ‚Euro-Raums' – und zwar sowohl für die von ihm Ausgegrenzten als auch für viele der darin Eingeschlossenen – sofort erschließt.

Trotz der Erklärung als soziale Konfiguration weist Simmel auf die Bedeutung von Örtlichkeiten für die Raumkonstitution hin. In „Drehpunkten" (Simmel 1903b [1993]): 146) fixierten sich bestimmte Beziehungsformen anhand von Interessegegenständen. Anhand der Hypothek auf einem Privathaus verdeutlicht Simmel diese materielle Fixierung von gesellschaftlichen Interessen. Doch er verweist auch darauf, dass zum Beispiel Rom viel mehr als der bloße geografische Ort sein, nämlich eben ein metaphorischer, symbolischer und funktioneller Drehpunkt für die katholische Kirche, um den sich der Raum der christlich-abendländischen Glaubensgemeinschaft gruppiere. Ebenso bedeutsam für die Konstituierung eines sozialen Raums seien aber Erinnerungsorte, weil in ihnen „das sinnliche Anschauliche" (ebd.: 150) eine besondere Kraft ausübe. Es ist einleuchtend, dass bestimmte Architekturen als solche materialisierten Drehpunkte fungieren können. Simmel wies ebenfalls bereits darauf hin, dass sich Raumwahrnehmung und -konstituierung verändern, wenn sie sich gerade nicht auf fixierte Drehpunkte beziehen, sondern aus der Bewegung von Individuen ergeben. Er verweist darauf, dass von den frühen Nomaden bis zu den Praktiken frührussischer oder spätfränkischer Herrscher ganz andere als fixierte Raumkonstruktionen wirkten und geografische Grenzziehungen Erfindungen der sesshaft werdenden Völker vor allem in der Neuzeit sind.

> Es gibt vielleicht nichts, was die Kraft insbesondere des staatlichen Zusammenhaltes so stark erweist, als dass diese soziologische Zentripetalität, diese doch nur seelische Kohärenz von Persönlichkeiten zu einem wie sinnlich empfundenen Bilde einer fest umschließenden Grenzlinie aufwächst. Man macht sich selten klar, wie wunderbar hier die Extensität des Raumes der Intensität der soziologischen Beziehungen entgegenkommt, wie die Kontinuität des Raumes, gerade weil sie objektiv nirgends eine absolute Grenze enthält […]. Der Natur gegenüber ist jede Grenzsetzung Willkür. (Simmel 1903b [1993]: 139)

Festzuhalten bleibt, dass Raum nach Simmel eine soziale Konstruktion erfordert, die sich an bestimmten Orten materiell kristallisieren kann. Unter diesem Gesichtspunkt wäre die Räumlichkeit der hier betrachteten Architekturen vor allen Dingen in ihren Außenbeziehungen zu untersuchen, also des Verhältnisses der Baukörper zum sozialen Bezugsraum oder als bildlich manifestiertes Artefakt eines fixierten Drehpunktes.

Henri Lefebvre (1974 [1991]) schließt sich der Vorstellung vom sozial konstruierten Raum an. Dies geschehe vor allen Dingen über die Produktion von

Bedeutungen, die soziale Handlungen und die sinnliche Wahrnehmung beeinflussten. Dabei geht er vor allen Dingen auf die Rolle des (menschlichen) Körpers bei der Raumproduktion ein. Dieser sei sowohl Produkt als auch Produzent von Raum. Lefebvre betrachtet die Raumproduktion im Kontext der Reproduktion der kapitalistischen Produktionsbeziehungen. Dabei ist für ihn die Kontrolle des Raumes der zentrale Machtmechanismus des kapitalistischen Systems bzw. seiner hegemonialen Klasse, der Bourgeoisie.

> (Social) space is a (social) product [...] the space thus produced also serves as a tool of thought and of action [...] in addition to being a means of production it is also a means of control, and hence of domination, of power. (Lefebvre 1991: 26)

Die Kontrolle des Raums organisiere sich auf drei Ebenen: 1. über die *räumliche Praxis der Produktion*, die sich einerseits durch Anordnung der Körper und andererseits durch ihre sinnliche Wahrnehmung des Raums vollziehe (*le perçu*); 2. über die *Repräsentation von Raum* durch bauliche Konstruktion in Architektur und Stadtplanung oder Raumtheorien (*le conçu*). Diese Repräsentation strukturiere die Produktion, d. h. die Handlungen der Subjekte im Raum. Sie provoziere bestimmte Routinen in Wahrnehmung und Handlung; 3. Über den *Raum der Repräsentation*. Dieser bezieht sich auf Symbole und Bilder, die die räumlichen Praktiken und die Repräsentation von Raum umgeben, also künstlerische, mythische und medial vermittelte Raumbilder (*le vécu*). Alle drei Ebenen bilden nach Lefebvre Raum; sie beeinflussen und überlappen sich.

In unserem Zusammenhang stellt die Analyse der durch die Architekturen geschaffenen Repräsentation von Raum und die über bildliche und schriftliche Erzählungen des *Raums der Repräsentation* den Schwerpunkt, weil über sie die Politik, verstanden als Kampf verschiedener gesellschaftlicher Gruppen um Macht, der Architekturen untersucht werden kann. Der erste Aspekt, die räumliche *Praxis der Produktion,* hat natürlich ebenfalls einen politischen Charakter. Doch spielt sich dieser auf der Mikroebene zum Teil situativer gesellschaftlicher Beziehungen ab. Eine wissenschaftliche Analyse dieses Aspekts kann sich nur auf ein sehr beschränktes Sample beziehen und muss individual- und sozialpsychologische Methoden anwenden. Diese stehen dem Autor allerdings nicht zur Verfügung, sodass auf diese Aspekte allenfalls durch die Sekundärlektüre von Forschungsergebnissen in diesem Bereich eingegangen wird.

Bourdieu (1989 [2006]) betont, zum Teil in Anschluss an, zum Teil in Abgrenzung zu Lefèvbre, den relationalen Charakter des sozialen Raums. Das bedeutet, dass er die Beziehungen zwischen den Individuen, ihre symbolische Interaktion über den Habitus (vgl. Kap. 1.5.3) als grundlegend für die Raumkonstruktion erachtet. In seinem Hauptwerk *Die feinen Unterschiede* (1982), argumentiert Bourdieu auf der Basis eines Raumbegriffs – und zwar eines solchen, der die Differenz von Individuen und sozialen Gruppen zueinander anhand ihres Abstands

oder ihrer Nähe zu anderen Subjekten in diesem (sozialen) Raum betrachtet. Dabei ist Bourdieu (1991) bestrebt, den Begriff des sozialen Raums mit dem des physischen Raums in Beziehung zu setzen. Der soziale Raum sei ein abstrakter Raum, der sich aber im physischen Raum lokalisiere. Sofern der physische Raum bewohnt sei, bezeichnet Bourdieu ihn als „angeeigneter physischer Raum" (ebd.: 29). Er sei gekennzeichnet durch die räumliche Verteilung von sozialen Akteuren und ihren Gütern. Darin widerspiegele sich der soziale Raum. Als Beispiel nennt Bourdieu die „Konzentration der seltensten Güter und ihrer Besitzer an bestimmten Orten des physischen Raumes (Fifth Avenue, Rue de Faubourg Saint Honoré)" (ebd.), die im krassen Gegensatz zu den Orten der Mittelosen stünden. Ähnlich zeige sich auch soziale Mobilität als räumliche Mobilität: Wer über genügend Kapital verfüge, könne nicht nur die Residenz in der Provinz mit der in der Hauptstadt tauschen, er oder sie verfüge auch über einen vielfach größeren Aktionsradius als die Mittellosen, die an ihren unmittelbar angeeigneten physischen Raum gebunden sind.

Die Dialektik von sozial und physisch kennzeichne auch die Akteure von Gesellschaften (also den Gegenstand der Soziologie), die Menschen. Sie seien biologische Lebewesen und soziale Akteure gleichermaßen.

> Als biologisch individuierte Körper sind sie, wie physische Gegenstände, örtlich gebunden [...]. Der Ort, topos, kann zum einen in absoluten Begriffen definiert werden als die Stelle, an der ein Akteur oder Gegenstand situiert ist ‚seinen Platz hat', existiert, kurz: als Lokalisation, zum anderen in relativer, relationaler Sicht als Position, als Stellung einer Rangordnung. Der eingenommene Platz kann definiert werden als Ausdehnung, Oberfläche und Volumen, die ein Akteur oder Gegenstand einnimmt [...]. (Bourdieu 1991: 26)

In ähnlicher Weise unterscheidet auch Marina Löw (2001) Orte von Räumen. An Orten werden, ihr zufolge, Dinge oder Akteure platziert. „*Der Ort ist somit Ziel und Resultat der Plazierung* (sic!)" (Löw 2001: 198, k. i. Orig.). Typische Orte seien der „eigene Stadtteil" (ebd.) oder andere mit Bedeutung aufgeladene Orte. Diese könnten aber verschieden Räume ausbilden, abhängig vom Habitus der sie konstruierenden sozialen Akteure. Nach Bourdieu kennzeichne sich der physische Raum durch die Beschreibbarkeit in Leibniz'schen Begriffen, der soziale Raum durch „die Struktur des Nebeneinanders von sozialen Positionen" (Bourdieu 1991: 26).

> Die sozialen Akteure wie auch die von ihnen angeeigneten und damit zu Eigenschaften, Merkmalen erhobenen Gegenstände sind an einem Ort des lokalen Raums lokalisiert, der sich anhand seiner relativen Stellung gegenüber den anderen Orten (oberhalb, unterhalb, zwischen und so weiter) und anhand seiner Entfernung von diesen definieren lässt. (Bourdieu 1991: 26)

Nimmt man Architekturen als Gegenstände, müssen diese also nach Bourdieu, um ihre soziale Bedeutung zu benennen, auch in Relation zu ihrer physisch-räumliche Anordnung und der anderer Orte betrachtet werden.

> Der soziale Raum weist die Tendenz auf, sich mehr oder weniger strikt im physischen Raum in Form einer bestimmten distributionellen Anordnung von Akteuren und Eigenschaften niederzuschlagen. (Bourdieu 1991: 26)

Auch Bourdieu betont die Bedeutung der (menschlichen) Körper für die Raumkonstruktion. Dabei schreiben sich, so Bourdieu, die Strukturen der sozialen Ordnung in die Körper ein. Körperhaltungen signalisierten sozialen Ein- oder Ausschluss, Ab- oder Aufstieg.

> Der soziale Raum ist somit zugleich in die Objektivität der räumlichen Strukturen eingeschrieben und in die subjektiven Strukturen, die zum Teil aus der Inkorporation dieser objektiven Strukturen hervorgehen. (Bourdieu 1991: 28)

Dabei wirken auch physisch räumliche Anordnungen auf die Körper. „Denkmäler, Katheder oder Tribünen" (Bourdieu 1991: 27) erheischten respektvolle mitunter devote Körperstellungen, allerdings würden „Gesten der Ehrerbietung"(ebd.) noch wirksamer durch die „soziale Qualifizierung des Raum (Ehrenplätze, Spitzenpositionen usw.) wie auch die praktische wirksameren Hierarchisierungen der Raumregion (oberer/unterer Teil, [...] im Vordergrund/im Hintergrund [...])" (ebd.) evoziert.

> Der angeeignete Raum ist einer der Orte, an denen sich Macht bestätigt und vollzieht, und zwar in ihrer sicher subtilsten Form: der symbolischen Gewalt als nicht wahrgenommener Gewalt. Zu den wichtigsten Komponenten der Symbolik der Macht [...] gehören zweifellos die architektonischen Räume, deren stumme Gebote sich unmittelbar an den Körper richten und von diesem nicht minder gewiß als die Etikette der höfischen Gesellschaft Ehrerbietung, Respekt erhalten [...]. (Bourdieu 1991: 27f.)

Um den angeeigneten Raum zu dominieren, müssten Akteure soziales, wirtschaftliches und kulturelles Kapital einsetzen. Daraus könnten sie „Raumprofite" (ebd.: 31) erzielen. Diese materialisierten sich lokal, zum Beispiel durch die Ansiedlung von durch diese Akteure gewünschten Geschäften, Restaurants oder anderen Einrichtungen. Die Gentrifizierung von Stadtteilen müsste im Lichte dieser Begrifflichkeit als Raumprofit der Gruppe des gehobenen Mittelstands betrachtet werden. In solchen Veränderungsprozessen lokalisierten sich die symbolischen Distinktionsbestrebungen im sozialen Raum.

Wenn auch die analytischen Ebenen, physischer, sozialer und angeeigneter Raum, sich manchmal überschneiden und dadurch unscharf zu werden drohen,

ist Bourdieus Raumkonzept dennoch sehr gut geeignet, um die hier angestrebte politische Ästhetik von Architekturen herauszuarbeiten. Denn sie verzichtet auf überzogen abstrakte Ausdifferenzierungen des Raumbegriffs der neueren soziologischen Raum-Debatte, die offensichtlich vor allem einem Differenzierungsbestreben gegenüber anderen Theorien im akademischen Raum geschuldet sind und sich auf diese Weis auch von ihrem Gegenstand distanzieren bzw. sich über ihn erheben.[51] Bourdieus Raumbegriff bildet zusammen mit seinem Habituskonzept eine ausgereifte Theorie, die praktisch anwendbar auf alle soziologisch relevanten Raumphänomene ist und notwendige analytische Abstraktionen zurück an konkrete Beispiele und die Raumvorstellung der Alltagswahrnehmung koppelt.

Die Soziologie tut sich trotz aller Bemühungen in den letzten zwanzig Jahren (Löw 2001, Schroer 2007) nach wie vor schwer mit dem Begriff und Konzept des Raums. Problematisch ist, dass mit allen Versuchen, den Raumbegriff zu soziologisieren und einer verengten euklidisch-geografischen Interpretation zu entreißen, eine gewisse Entmaterialiserung einhergeht und Raum eher im Sinn einer Metapher für alle möglichen Zusammenhänge und Relationen gilt, die soziale Praxis von Körpern im konkreten cartesiansich-leibniz'schen Raum aber gerade nicht mehr, beziehungsweise nur noch nachrangig betrachtet wurde. Dabei findet Gesellschaft nach wie vor auch ‚auf der Straße' statt. In dem hier besprochenen zeitlich-räumlichen Kontext des deutschen Kaiserreichs bildet der ge- und bebaute Raum neben der Presse- und dem Literaturwesen den öffentlichen Raum der Gesellschaft.

Deshalb kann und muss die auf Levèbvre und Bourdieu aufbauende aktuelle soziologische und sozialgeografische Raumdiskussion, etwa bei Castells (2001), Löw (2001) und Harvey (2005), an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.[52] Der bisher ausgearbeitete Raumbegriff und die Relation zu seiner sprachlichen, bildlichen und symbolischen Beschreibung ist als theoretische Grundlage für die hier angestrebte Untersuchung ausreichend fundiert. Von der Historikerin Susanne Rau (2013) übernehmen wir analytische

51 Beispielsweise wenn Löw (2001: 112) bemerkt, dass zwar die Raumkonstruktion der sozialen Akteure sich überwiegend im Rahmen der euklidischen Geometrie vollzieht, diese aber als unterkomplex, statisch und für die soziologische Theoriebildung als ungeeignete Referenz betrachtet.

52 Anzumerken ist lediglich, dass der relationale Raumbegriff, den Löw (2001) vorschlägt, mit seiner Ablehnung der Konzepte des absoluten Raums und der euklidischen Geometrie als „Behälterraum" (ebd.: 108), sich mit der Hervorhebung der Bedeutung der (menschlichen) Körper in Widersprüche verstrickt, da die Bedeutung der Materialität des einen (*der Raum*) zugunsten immaterieller Beziehungen abgewertet wird, wohingegen das andere (*der Körper*) in seiner physischen Präsenz und Aktivität betont wird. Die soziologische Raum-Körper-Theorie müsste diese Diskrepanz überwinden.

Dichotomien, um die Qualität unterschiedlicher Raumproduktion, -wahrnehmung und -aneignung bestimmen zu können. Sie fordert ein sozialwissenschaftliches und historisches Augenmerk auf die Gegensatzpaare von „innen-außen; offen-geschlossen; öffentlich-privat, nah-fern; gebaut/bebaut-unbebaut; fest-fließend, ephemer-verstetigt; männlich-weiblich, sakral-profan; Zentrum-Peripherie" (Rau 2013: 145-7).

Auch die weitere Diskussion der Soziologie des Körpers, etwa bei Elias (1939 [1976]), Mauss (1935 [2006]), Butler 1993,[53] Schroer (2005), beziehungsweise die Konzepte der Aktor-Netzwerk-Theorie, die auch unbelebte Körper als eigenständige Akteure in einem sozialen Netzwerk betrachten (Latour 2001), würde an dieser Stelle zu weit führen. Es bleibt festzuhalten, dass (menschliche) Körper im Zusammenhang mit unbelebten Körpern raumkonstituierend wirken.[54] Unbelebte Großkörper (auch Baukörper) tragen jedoch nicht nur in der Außenwirkung zur Raumbildung bei, sondern bilden auch Räume nach innen aus, die wiederum durch menschliche Körper angeeignet werden, in denen diese sich sowie unbelebte Körper platzieren.

In diesem Zusammenhang muss auf den bisher nur kurz angesprochenen soziologischen Ortsbegriff eingegangen werden. Erving Goffman (1959 [2005], 1974) hat den Ort als durch Wahrnehmungsschranken begrenzt bezeichnet. An bestimmten Orten wüssten die Individuen durch internalisierte Regeln, wie sie sich zu verhalten haben. So sei das Verhalten in einer Kirche anders geregelt als an einer Arbeitsstätte oder an Orten, in denen die Individuen als zahlende Kunden auftreten. Verhalten setzt Goffman gleich mit dem Begriff „persönliche Fassade" (Goffman 1959 [2005]: 100) Der Ort fungiere als Bühne, auf die Individuen eine ihnen zugestandene Rolle einnähmen. Der soziale Austausch folge Regeln einer ortsspezifischen Inszenierung. Die Hinterbühne, die räumlich von der Vorderbühne getrennt sei, sei ein Ort,

> an dem der durch die Darstellung hervorgerufene Eindruck bewusst und selbstverständlich widerlegt wird. […] Hier kann das, was eine Vorstellung hergibt, nämlich etwas außerhalb ihrer selbst Liegendes auszudrücken, erarbeitet werden; hier werden Illusionen und Eindrücke offen entwickelt. (Goffman 1959 [2005]: 100)

---

53 Judith Butler (1993) liefert, statt empirische oder logische Beweise oder zumindest Argumente für ihre These von der sozialen Konstruktion des *biologischen* Geschlechts zu präsentieren, eine ständige Wiederholung ihrer Behauptung, dass der Körper ein Prozess sei, „bei dem regulierende Normen das biologische Geschlecht materialisieren und diese Materialisierung durch eine erzwungene ständige Wiederholung jener Normen erzielen" (Butler 1993 [2011]: 333). Eine solchermaßen redundante Argumentation lässt die entscheidenden Fragen, wer, wann, warum, zu welchem Zweck und wem zum Vorteil außen vor.

54 Eine Aussage, die auch eine Untersuchung auf Basis der Aktor-Netzwerktheorie plausibel scheinen lässt.

Die Bühnenmetapher wird uns in der Analyse der politischen Ästhetik öffentlicher Architekturen noch häufig begegnen. Wichtig ist, sich zu vergegenwärtigen, worauf schon Simmel (1908 [1993]), Elias (1939 [1976]), später auch Sennett (1969,1994)[55] ihr Augenmerk richteten: dass stilisiertes Verhalten und Inszenierungsleistungen charakteristisch für die Gesellschaftlichkeit in modernen Gesellschaften sind. Goffman weist darauf hin, dass es nicht nur allgemeine Stilisierungen sind,[56] die die Akteure in ihrem Sozialverhalten ausprägen, sondern dass diese stark ortsbezogen sind. Demnach wäre zu fragen, welche Inszenierungen die hier untersuchten öffentlichen Architekturen in ihrer Bühnenfunktion zumindest vorstrukturieren und welche technischen Mittel dazu eingesetzt beziehungsweise auf welche bestimmte Art gelesen oder dekodiert werden.

1.7 Resümee der Einleitung – Gegenstand der Untersuchung

Aus all dem bisher Gesagten lässt sich erkennen, dass die Architektur ihre ästhetische und politische Bedeutung nicht *aus sich,* sondern durch die Zuschreibung gesellschaftlicher Akteure erfährt. Die Bedeutung eines Kuppelbaus ergibt sich nicht aus der Kuppel, sondern aus dem, was in den Jahrtausenden der Existenz solch einer Bauform über sie kommuniziert wurde. Deshalb ist der Gegenstand dieser Arbeit im eigentlichen Sinne nicht die Architektur selbst, sondern das, was gesellschaftliche relevante Akteure über sie gesagt, geschrieben und in anderen Zeichensystemen (zum Beispiel bildlichen) festgehalten haben. Die Relevanz wird festgemacht am Begriff der öffentlichen Wirkung. Das heißt bei den untersuchten Äußerungen der Akteure muss es sich um öffentliche Personen oder um veröffentlichte Meinungen handeln. Nur so kann Architektur in einem sozialwissenschaftlichen Kontext analysiert werden.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang Umberto Ecos Hinweis (Eco 1971: 297), dass architektonische Codes bei der Wahrnehmung in ikonische Codes gewandelt werden. Dies gilt vor allem für Repräsentationsbauten wie z. B. den Reichstag. Das Bild des Gebäudes ist bereits vor dem Eintritt in dasselbe präsent. Damit wird die sinnlich-räumliche Erfahrung vorstrukturiert. Vor allen Dingen beeinflusst das Bild, beziehungsweise beeinflussen die Bilder eines solchen Gebäudes die politische Ästhetik. Das führt zum einen dazu, dass das Politische in der Wahrnehmung eines Gebäudes sich auf von außen sicht- und kommunizierbare Merkmale bezieht. Die Ansicht von innen, die Raumerfahrung in dem

55 Der vor allem auf den Verfall der Unterscheidung zwischen öffentlichem und privatem Verhalten hinweist, welches in der Goffman'schen Terminologie als Unterscheidung von Vorder- und Hinterbühne bezeichnet wird (vgl. Goffman 1959).

56 Diese allgemeinen Stilisierungen müsste man nach der Bourdieu'schen Terminologie (1979 [1987]) eher als Habitus bezeichnen.

Gebäude,[57] bleibt auch angesichts eines Massentourismus' zu bestimmten politischen Architekturen nur einem Bruchteil des Publikums vorbehalten. Demzufolge wird ein politischer Streit über Ästhetik eines Gebäudes in der Kommunikation vor allem über (Sprach-)Bilder ausgetragen.

Es steht zu vermuten, dass sich in kaum einer anderen Stadt die politische Ästhetik der Architektur so plastisch ablesen lässt wie in Berlin. Keine andere europäische Stadt war im zwanzigsten Jahrhundert Hauptstadt in fünf grundsätzlich verschiedenen politischen Systemen. All diese Systeme haben sich in die Physiognomie der Stadt eingeschrieben. Alle haben versucht, architektonische Repräsentationen vorheriger Systeme unkenntlich zu machen und die „neue Politik" auch in „neuer Architektur" (und Stadtplanung) auszudrücken. Dennoch gibt es in Berlin architektonische Zeugnisse aus all diesen Epochen. Die Stadt bietet sich also wie kaum eine zweite an, die politische Ästhetik öffentlicher Architektur zu analysieren.

1.7.1 Methode

Ziel des Buches ist es, mithilfe einer wissenssoziologischen Diskursanalyse (vgl. Keller 2011) den politischen Gehalt der ästhetischen Auseinandersetzungen um öffentliche Gebäude im Berlin der Kaiserzeit herauszuarbeiten. Es wird nicht versucht, eine politische Ästhetik anhand der baulichen Artefakte selbst zu konstruieren, wie es vielleicht in einer kunsthistorischen Arbeit das Ziel wäre. Stattdessen werden die maßgeblichen veröffentlichten Meinungen zu den verschiedenen Bauwerken in politologisch-historischer Perspektive zum Gegenstand gemacht. Dabei werden sowohl Veröffentlichungen der Bauherren, der Architekten, der Nutzer als auch der Fach- und allgemeinen Presse analysiert und werden auf diese Weise die innenpolitischen Auseinandersetzungen – einerseits zwischen Adel/Kaiserhaus und dem Bürgertum, anderseits zwischen diesen beiden Klassen und der Arbeiterschaft/Sozialdemokratie – deutlich. Und es werden die mithilfe bestimmter Gebäude nach außen gerichteten Botschaften des Kaiserreichs als einer nach 1871 neu formierten imperialistischen Macht mit globalem Anspruch erläutert.

Bereits in der Planungsphase kommuniziert die Öffentlichkeit über die bildlichen Pläne der Architekten eines öffentlichen Gebäudes; weniger über die Grundrisse als über die Fassadenansichten. Hier zeigt sich, dass eine politische Ästhetik öffentlicher Architektur weniger in der Architektur selbst als vielmehr

57 Also auch Geruch, Haptik und die spezifische Geräuschkulisse. Diese sinnlichen Wahrnehmungen treten in der Bedeutung für die politisch Ästhetik deutlich hinter dem Augensinn zurück, da dieser und nicht jene das Bild, also die individuell abgespeicherte durch Imagination angereicherte visuelle Erfahrung, maßgeblich bestimmt.

in den über sie produzierten Bildern ihren Gegenstand findet. Die politische Ästhetik muss also neben textkritischen auch – zumindest ansatzweise – bildanalytische Verfahren zu Rate ziehen. Als etablierte Methode bietet sich dazu die hermeneutische Bilderinterpretation an (vgl. Gegner 2007, v.a. S. 17-58). Damit ist das Vorgehen umschrieben. Die sinnliche Wahrnehmung der öffentlichen Architektur Berlins soll anhand schriftlicher und bildlicher Dokumente einer publizistischen Öffentlichkeit im Hinblick auf politische Zuschreibungen und Interpretationen befragt werden. Es handelt sich bei dieser Arbeit gewissermaßen um eine *politologische Ästhetik* oder um eine *Architekturpolitologie*.

1.7.2 Zur Auswahl der besprochenen (Bau-)Werke

Wenn auch als vorrangiger Bezugsrahmen dieses Buches die Zeit des Deutschen Kaiserreichs (1871-1918) definiert wurde, gibt es sowohl in der Architekturtheorie (vgl. Kap. 2) als auch in der Empirie zur gebauten Architektur (vgl. Kap. 3-5) Rückgriffe auf ältere Arbeiten. Diese beziehen sich vor allen Dingen auf die Arbeiten Karl Friedrich Schinkels aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, da einige seiner bedeutendsten Werke als die ersten öffentlichen Bauten ihrer Gattung gelten können und in der zeitgenössischen Diskussion im Kaiserreich als (nicht immer positive) Referenzen fungierten.

Auf die Analyse von Reichstag und Berliner Dom in ihrem eklektischen Historismus muss aus Platzgründen gänzlich verzichtet werden, zumal die beiden Bauwerke sowie weitere Repräsentations- und Sakralbauten kunsthistorisch und auch architektursoziologisch relativ gut erforscht sind (vgl. Cullen 1999, Klingenburg 1987, Hoth 1995, Engel/Hüffmeier 2004 Frowein-Zieroff 1982). Zudem bezieht sich die Literatur zur Berliner Architektur häufig auf die herausragenden Monumentalbauten der wilhelminischen Epoche von Alfred Messel,[58] die des königlichen Hofbaumeisters Ernst von Ihne sowie des Berliner Stadtbaurates Ludwig Hoffmann (vgl. Buske 2000, Habel 2009). Der Wissensgewinn, den die vorliegende Publikation hier beisteuern könnte, rechtfertigt nicht weitere Hunderte von Seiten, die zweifellos nötig wären, um auch die Diskurse um diese Gebäude zu untersuchen. Anders sieht es bei nicht so bekannten und kaum bis gar nicht (sozial-)wissenschaftlich untersuchten Gebäuden wie dem Preußischen Landtag aus, den Berliner Rathäusern, den Garnisonskirchen am Südstern sowie weiteren Dutzenden Gebäuden, die infolge des Bauprogramms des Evangelischen Kirchenbauvereins unter zum Teil direkter Beteiligung Kaiser Wilhelms II. errichtet wurden. Auch sie weisen eine zum Teil dezidierte politische

58 Wobei zu beachten ist, dass dieser – obwohl so etwas wie ein ‚Stararchitekt' seiner Zeit – erst mit dem Neubau des Pergamonmuseums einen großen öffentlichen Auftrag erhält. Auf die Gründe geht das betreffende Kapitel 4 ein.

Ästhetik auf, die lohnte, analysiert zu werden. Doch auch dieses Vorhaben muss aus Platz- und Zeitgründen auf mögliche Folgeprojekte vertagt werden.

Auch eine zweifellos vorhandene politische Ästhetik von privaten Wohn- und Industriebauten würde dieses ohnehin schon umfangreiche Vorhaben noch erweitern. Deshalb muss auch dies in einer gesonderten Arbeit erörtert werden. Desweiteren werden Ingenieursbauten hier nicht behandelt. Zwar lässt sich nicht ausschließen, dass auch einzelnen Brücken, Unterführungen sowie Hoch- und Untergrundbahnen und vor allen Dingen deren Bahnhöfen eine politische Ästhetik zugrunde liegt,[59] doch mutet es etwas spitzfindig an, diese zu beschreiben, bevor die oben genannten öffentlichen Gebäudetypen nicht untersucht wurden. Zudem ist bei den meisten Ingenieursbauten das Politische wohl am ehesten darin zu sehen, *dass* sie in einer bestimmten Zeit errichtet wurden. Schwierig war in diesem Zusammenhang die Entscheidung, auch Bahnhöfe nicht zu behandeln. Stehen diese doch zur Mitte des 19. Jahrhunderts nicht nur für die verkehrsmäßigen, sondern auch für die gesellschaftlichen Umbrüche dieser Zeit und, so wird es in Kapitel 5 deutlich, bilden häufig die architektonischen Ausgangspunkte für die städtebauliche Erschließung ihrer näheren Umgebung. Doch auch hier haben arbeitsökonomische Gründe dazu geführt, dass diese Gebäude hier nicht untersucht werden. Ausschlaggebend für die Entscheidung war auch die Erkenntnis, dass eine politische Ästhetik öffentlicher Architektur eher in Schulen, Gefängnissen, den Universitäten und Museen gefunden und erläutert werden kann als in den zweifellos bedeutenden Verkehrsfunktionsbauten.

Die Untersuchung erstreckt sich also zunächst auf deutschsprachige theoretische und ideologische Arbeiten zur Architektur im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert (Kapitel 2). Öffentliche ‚Anstalten' – Schulen, Krankenhäuser, ‚Irrenhäuser' und Gefängnisse – prägen das Stadtbild Berlins in besonderem Maße. Dennoch ist die politische Ästhetik dieser Anstalten weitgehend unerforscht, sodass dieses Buch in Kapitel 3 einen Schwerpunkt dazu enthält und dabei der Fokus auf den Stadtbaurat Hermann Blankestein (1872-96) gerichtet wird. Im Kapitel 4, Architektur für Kunst und Wissenschaft, werden dann vor allen Dingen die Bauten der Museumsinsel auf ihre politische Bedeutung hin befragt sowie die bedeutendsten Wissenschaftsneubauten der Zeit untersucht. Der Wohnungs- und Städtebau wird (im 5. Kapitel) vor allem in seinem planerischen, mit den architekturtheoretischen Neuerungen der Zeit eng verknüpften Konzeptionen, aber auch in einigen der wenigen gebauten Projekte angesprochen und füllt damit eine Leerstelle. Bisherige Arbeiten zum Berliner Städtebau (vgl. Bodenschatz 1987, 2009; Bodenschatz et al. 2010) befassen sich nicht explizit mit dem Politischen oder behandeln den Gegenstand zu oberflächlich (vgl. Balfour 1990). Mit der Reichsgründung 1871 multiplizierten sich die

59 Für die Moskauer U-Bahn dürfte dies unbestritten sein.

baulichen Aktivitäten der öffentlichen Hand. Die bis Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Bauten prägten maßgeblich das Bild der Stadt im 20. Jahrhundert, zum Teil sogar bis heute.

Literatur und Quellen zur Einleitung

Adorno, Theodor W. (1949 [2003]): Städtebau und Gesellschaftsordnung. In: *Adorno. Eine Bildmonographie*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 214-228.

Adorno, Theodor W. (1967): Funktionalismus heute. In: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 104-127.

Adorno, Theodor W. (1971): *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Alberti, Leon Battista (1877): *Kleinere kunsttheoretische Schriften.* Wien: ed. Hubert Janitschek.

Alberti, Leon Battista (1912 [1991]): *Zehn Bücher über die Baukunst.* Übers. v. Max Theuer. Unv. Nachdruck der 1. Aufl. Wien und Leipzig: Hugo Heller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Alberti, Leon Battista (1960): *Libri della famiglia.* Bari: Laterza.

Arendt, Hannah (1958 [2002]): *Vita Activa oder vom tätigen Leben.* München/Zürich: Piper.

Arendt, Hannah (1993): *Was ist Politik?* (Fragmente aus dem Nachlass 1950-1959. Hg. v. Ursula Ludz. München/Zürich: Piper.

Aristoteles (1989 [2016]): *Politik*. Übersetzt und hrsg. von Frank F. Schwarz. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam.

Balfour, Alan (1990): *Berlin: the Politics of Order, 1737-1989.* New York: Rizzoli.

Baudrillard, Jean (1994): *Die Illusion des Endes oder der Streit der Ereignisse.* Berlin: Merve.

Baumgarten, Alexander Gottlieb (1758 [1973]): Ausgewählte Teile der „Aesthetica", lateinisch und deutsch. Hrsg. und übersetzt in Rudolf Schweizer: *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co.

Benjamin, Walter (1936 [1963]): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Auf franz. *in Zeitschrift für Sozialforschung*, Jg. 5. In: ders.: *Drei Studien zur Kunstsoziologie.* 7-44. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1982): *Das Passagenwerk*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Benoist, Alain de (1982): *Die entscheidenden Jahre. Zur Erkennung des Hauptfeindes.* Tübingen: Grabert.

Bodenschatz, Harald (1987): *Platz frei für das neue Berlin. Geschichte der Stadterneuerung in der „grössten Mietskasernenstadt der Welt" seit 1871*. Berlin: Transit.

Bodenschatz, Harald (2009): Städtebau von den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg. In: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (Hg.): *Berlin und seine Bauten.* Berlin: Dom Publishers.

Bodenschatz, Harald/Architekturmuseum der TU Berlin (2010) (Hg.): *Stadtvisionen 1910/2010: Berlin, Paris, London, Chicago; 100 Jahre Allgemeine Städtebau-Ausstellung in Berlin*. Berlin: Dom publishers, S. 16-27.

Borromeo, Carlo (1577 [1962]): *Trattati dárte de Cinquecento fra Manierismo e Controriforma,* 3 Bde., hg. Paola Barochi. Bari.

Bourdieu, Pierre/Roberst Castel/Luc Boltanski (1965): *Un art moyenne. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Edition Minuit.

Bourdieu, Pierre (1979 [1987]): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1991): Physischer, sozialer und angeeigneter Raum. In: Wentz, Martin (Hg.): *Stadt-Räume*. Frankfurt a. M./New York: Campus, S. 25-34.

Bourdieu, Pierre (Hg.)(1992): *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA.

Bourdieu, Pierre (1974 [2000]): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1998 [2011]): Sozialer Raum, symbolischer Raum. In: Hauser, Susanne/Christa Kamleitner/Roland Meyer (Hg.)(2011*): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes.* Bielefeld: transcript, S. 304-315.

Bockrath, Franz (2008): Städtischer Habitus – Habitus der Stadt. In: Berking, Helmuth/Martina Löw (Hg.): *Die Eigenlogik der Städte*. Frankfurt a. M.: Campus, S. 55-82.

Brockhaus (2006): *Enzyklopädie in 30 Bänden*. 21. Band, völlig neu bearbeitete Auflage. Leipzig, Mannheim: F. A. Brockhaus.

Bröckling, Ulrich/Feustel Robert (Hg.) (2010): *Das Politische denken. Zeitgenössische Positionen.* Bielefeld: transcript.

Burke, Edmund (1757 [1989]): *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen.* Hrsg. von Werner Strube. Hamburg: Meiner.

Buske, Thomas (2000): *Der Berliner Dom als ikonographisches Gesamtkunstwerk*. Schwerin: Helms.

Campanella, Tommaso (1602 [1955]): *Der Sonnenstaat*. Berlin: Akademieverlag.

Cassirer, Ernst (1923-1929): *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. I-III. Berlin: Bruno Cassirer. 10. Auflage 1994. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Cassirer, Ernst (1923 [2011]): Der Ausdruck des Raumes und der räumlichen Beziehungen. In: ders: *Philosophie der symbolischen Formen*. A. a. O. Hier in: Hauser, Susanne/Christa Kamleitner/Roland Meyer (Hg.) (2001): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld: transcript, S. 202-209.

Cassirer, Ernst (1944 [1990]): *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Cassirer, Ernst (1969a [1921]): Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. In: ders.: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 171-200

Cassirer, Ernst (1969b [1938]): Zur Logik des Symbolbegriffs. In: ders.: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 203-230.

Castells, Manuel (2001): *Die Netzwerkgesellschaft.* Opladen: Leske & Budrich.

Cullen, Michael S, (1999): *Der Reichstag. Parlament, Denkmal, Symbol*. 2. Vollst. überarb. Ausgabe. Berlin: Be.bra Verlag.

Delitz, Heike (2010): *Gebaute Gesellschaft. Architektur als Medium des Sozialen*, Frankfurt a. M./New York: Campus.

Derrida, Jaques (2014): *Politik und Freundschaft. Gespräch über Marx und Althusser.* Hg. v. Peter Engelmann, übers. v. Noe Tessmann. Wien: Passagen.

Duden (2022): Abfrage von Schlagwörtern auf www.Duden.de.

Düwel, Jörn (2013): Der Architekt als Sozialingenieur – Zum Selbstverständnis der Profession in Deutschland im 20. Jahrhundert. In: Nerdinger, Wilfried (Hg.): *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes.* Bd. 1. München/London/New York: Prestel, S. 153-168.

Eco, Umberto (1971): *Einführung in die Semiotik.* Autorisierte deutsche Ausgabe von Jürgen Trabant. München: Wilhelm Fink, 7. Unveränderte Auflage 1991.

Elias, Norbert (1939 [1976): *Über den Prozess der Zivilisation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Engel, Helmut/Wilhelm Hüffmeier (Hrsg.)(2004): *Der Berliner Dom – Zur Geschichte und Gegenwart der Oberpfarr- und Domkirche zu Berlin*. Berlin: Jovis.

Fechner, Gustav Theodor (1876): *Vorschule der Ästhetik.* Erster Theil. Berlin: Breitkopf und Härtel. Online: https://archive.org/details/vorschulederaes01fechgoog. Abgerufen am 18. März 2015.

Filarete, Antonio Averlino detto (1464 [1972a]): *Trattato di Architectura. Testo a cura die Anna Maria Finoli e Lilliana Grassi*. Bd. 1. Milano: Edizioni Il Polifilio.

Filarete, Antonio Averlino detto (1464 [1972b]): Trattato di Architectura. Testo a cura die Anna Maria Finoli e Lilliana Grassi. Bd. 2. Milano: Edizioni Il Polifilio.

Foucault, Michel (1976): *Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin.* Berlin: Merve.

Foucault, Michel (1978): *Dispositive der Macht. Michel Foucault über Sexualität, Wissen und Wahrheit.* Berlin: Merve.

Frowein-Zieroff, Vera (1982): *Die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Entstehung und Bedeutung*. Berlin: Gebr Mann.

Gegner, Martin (2003): Die Entmaterialisierung der Öffentlichkeit. Über die Verengung eines dialektischen Konzepts und den Gebrauch in neoliberalen Zeiten. In: Lennart Laberenz (Hg.): *Schöne neue Öffentlichkeit.* Hamburg: VSA, S. 58-88.

Gegner, Martin (2007): *Das öffentliche Bild vom öffentlichen Verkehr. Eine sozialwissenschaftlich-hermeneutische Untersuchung von Printmedien*. Berlin: Edition Sigma.

Gerhards Jürgen/Neidhardt, Friedhelm/Rucht, Dieter (1998): *Zwischen Palaver und Diskurs. Strukturen öffentlicher Meinungsbildung am Beispiel der deutschen Diskussion zur Abtreibung.* Opladen: Westdeutscher Verlag.

Germann, Georg (1993): *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*. 3. durchges. Aufl., zuerst 1980. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Giedion, Siegfried (1941 [2011]): Raum-Zeit-Konzeption in Kunst, Konstruktion und Architektur. In: Hauser, Susanne/Christa Kamleitner/Roland Meyer (Hg.) (2011): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld: transcript, S. 91-99.

Goethe, Johann Wolfgang von (1833 [1960]): Maximen und Reflexionen. In: ders.: *Werke. Berliner Ausgabe*. Herausgegeben von Siegfried Seidel: Poetische Werke. Band 18. Berlin: Aufbau.

Goffman, Erving (1959 [2005]): *Wir spielen alle Theater*. Engl.: The Presentation of Self in Everyday Life. München: Pieper.

Goffman, Erving (1974*): Das Individuum im öffentlichen Austausch.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Gombrich, Ernst (1993): *Die Kunst, die Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*. Stuttgart: Klett-Cotta.

Habel, Robert (2009): *Alfred Messel Wertheimbauten in Berlin. Der Beginn der modernen Architektur in Deutschland.* Berlin: Gebrüder Mann Verlag.

Habermas, Jürgen (1962 [1990]): *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Habermas, Jürgen (1992): *Faktizität und Geltung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Haushofer, Karl (1927): *Grenzen in ihrer geographischen und politischen Bedeutung*. Berlin: Kurt Vowinckel.

Harvey, David (2005): *Spaces of neoliberalization: towards a theory of uneven geographical development*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835 [1971]): Vorlesungen über die Aesthetik, Bd. 1 und Bd. 2. Erster Abschnitt. In: ders.: *Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 12. Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1838 [1964]): Vorlesungen über die Aesthetik, Bd. 2. (Forts.) und Bd. 3, 1.-3. Abschn. In: ders.: *Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 13. Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag.

Heine, Heinrich (1843): Lutetia. In: ders. (1974): *Sämtliche Schriften.* Dünndruckausgabe, hrsg. von Klaus Briegleb, Band 5. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Hobbes, Thomas (1651 [1896]): *Leviathan or the Matter, Form and Power of a Commonwealth Ecclesiastical and Civil.* London: Routledge.

Hoth, Rüdiger (1995): *Berliner Dom. Geschichte und Gegenwart*. München: Deutscher Kunstverlag.

Imdahl, Max (1994): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Boehm, Gottfried (Hg.): *Was ist ein Bild*? München: Wilhelm Fink Verlag S. 11-38.

Kamleitner, Christa (2011): Zur Einführung. In: Hauser, Susanne/dies./Roland Meyer (Hg.)(2011): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes.* Bielefeld: transcript, S. 248-257.

Kant, Immanuel (1781 [1965]): *Kritik der reinen Vernunft.* Hg. v. Raymund Schmidt. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1930. Hamburg: Felix Meiner.

Kant, Immanuel (1790 [1963]): *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. V. Karl Vorländer. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1924. Hamburg: Felix Meiner.

Kautsky, Karl (1895): Der platonische und der urchristliche Kommunismus. Erster Abschnitt im Ersten Band, erster Theil, von (ders.): *Die Vorläufer des neueren Sozialismus*. Stuttgart: Dietz.

Klingenburg, Karl-Heinz (1987): *Der Berliner Dom. Bauten, Ideen und Projekte.* Berlin: Union Verlag.

Koenig, Giovanni Klaus (1964): *Analisi del linguaggio archtettonico*. Florenz: Fiorentina.

Kracauer, Siegfrid (1929 [1971]): Die Angestellten. In: ders.: *Schriften* 1. S. 205-304, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Kracauer, Siegfrid (1977): *Das Ornament der Masse*. Essays. Frankfurt a. M.: Surhkamp.

Kruft, Hanno-Walter (1985): *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart.* München: Beck.

Kühnlein, Michael (2014): *Das Politische und das Vorpolitische*. Baden Baden: Nomos.

Lacan, Jaques (1964 [1996]): *Seminar XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. Berlin/Weinheim: Quadriga.

Latour, Bruno (2001): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.

Lefebvre, Henri (1974 [1991]): *The Production of Space.* Engl. v. Donald Nicholson-Smith. Malden: Blackwell Publishing.

Lefort, Claude (1989): *Democracy and Political Theory.* Cambridge: Polity Press.

Leue, Gerald (2005): *Stadtplanung in Berlin – Aufgaben und Perspektiven*. Online: http://www.ak-berlin.de/publicity/ak/internet.nsf/tindex/de_berufsbilder.htm?OpenDocument&D4E1439587086348C125711B003A22EA. Abgerufen am 23.04.2015.

Lindner, Rolf (2003): Der Habitus der Stadt. Ein kulturgeographischer Versuch. In: *Petermanns Geographische Mitteilungen,* Jg. 147, S. 46-53.

Löw, Martina (2001): *Raumsoziologie.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Löw, Martina (2008): *Soziologie der Städte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Luhmann, Niklas (1998): *Die Politik der Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lukács, Georg (1920 [2009]): *Die Theorie des Romans*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Lukács, Georg (1976): *Die Eigenart des Ästhetischen*. Vier Bände. Neuwied: Luchterhand.

Lynch, Kevin (1960): *The Image of the City*. Dt. Das Bild der Stadt. Bauwelt Fundamente, Bd. 16. Basel: Birkhäuser.

Machiavelli, Niccolò di Bernardi dei (1531 [1971]): *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio. A cura di Mario Martelli. Firenze: Sansoni Editore*. Online: http://it.wikisource.org/wiki/Discorsi_sopra_la_prima_Deca_di_Tito_Livio. Abgerufen am 23.04.2015.

Machiavelli, Niccolò di Bernardi dei (1532 [2005]): *Il Principe*. Edited by Sálvio M. Soares. MetaLibri. Online: http://www.ibiblio.org/ml/libri/m/MachiavelliNB_IlPrincipe_p.pdf. Abgerufen am 23.04.2015.

Mauss, Marcel (1935 [2011]): Der Begriff der Technik des Körpers. In: *Journal des Psychologie Normal et Pathologuique*, Bd. 32, H. 3-4, 271-293. Hier in: Hauser, Susanne/Christa Kamleitner/Roland Meyer (Hg.) (2011): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld: transcript, S. 326-332.

Meyer, Thomas (2000). *Was ist Politik*. Opladen: Leske+Budrich, UTB.

Meyer, Roland (2011): Einführung. In: Hauser, Susanne/Christa Kamleitner/ders. (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielefeld:* transcript, S. 316-335.

Morus (More), Thomas (1516 [1995]): *Utopia*. Cambridge: University Press.

Mouffe, Chantal (2007): Über das Politische. Wider die die Kosmopolitische Illusion. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Müller, Hans-Peter (1993): *Sozialstruktur und Lebensstile – Der neue theoretische Diskurs über soziale Ungleichheit.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Nassehi, Armin/Schroer, Markus (2003): *Der Begriff des Politischen*. Baden-Baden: Nomos. Unveränderter Nachdruck 2013, Paderborn: Salzwasser.

Nerdinger, Winfried (Hg.) (2012): *Der Architekt – Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*. 2 Bde. München: Prestel.

Panofsky, Erwin (1955 [1975]): *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.* (Meaning in the Visual Arts). Köln: Dumont

Panofsky, Erwin (1927 [2006]): Die Perspektive als „symbolische Form". In: Hauser, Susanne/Christa Kamleitner/Roland Meyer (2011) (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes.* Bielefeld: transcript, S. 80-91.

Palladio, Andrea (1570 [1993]): *Die vier Bücher zur Architektur*. Übersetzt und hrsg. von Andreas Beyer u. Ulrich Schütte. 4. überarbeitete Auflage, 2. korrigierter Nachdruck 2006. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser.

Patrizi,(Patritio) Francesco (1553): *La cittá felice. Del medesimo Dialogo dell'honore Il Barignano. Del medesimo Discorso della diversità de' furori poetici. Lettura sopra il sonetto del Petrarca La gola e'l sonno e l'ociose piume.* Venezia: Giovanni Griffio.

Peirce, Charles S. (1938 [1983]): *Phänomen und Logik der Zeichen.* Hg. v. H. Pape. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Peters, Bernhard (1994): *Der Sinn von Öffentlichkeit*. Hrsg. Hartmut Weßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Platon (1958 [2016]): *Der Staat.* Übersetzt und hrsg. von Karl Vretska. Stuttgart: Reclam.

Ranciére, Jacques (2000 [2008]): *Zehn Thesen über die Politik*. Zürich/Berlin: diaphenes.

Ratzel, Friedrich (1892): *Anthropogeographie. Teil 2: Die geographische Verbreitung des Menschen.* Stuttgart.

Rau, Susanne (2013): *Räume. Konzepte, Wahrnehmungen, Nutzungen.* Frankfurt/New York: Campus.

Schäfers, Bernhard (2006): *Architektursoziologie. Grundlagen – Epochen – Themen*. 2. durchgesehene Auflage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Schinkel, Karl Friedrich (1979): *Architektonisches Lehrbuch. Ediert* und hg. v. Goerd Peschken. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag.

Schmidt, Manfred G. (1995): Wörterbuch zur Politik. Stuttgart: Alfred Kröner.

Schmitt, Carl (1927 [2002]): Der Begriff des Politischen. In*: Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik.* Bd. 58, S. 1-33. 7. Aufl. Nachdr. d. Ausg. v. 1963 [1932]. Berlin: Dunker & Humblot.

Schroer, Markus (Hg.)(2005): *Soziologie des Körper.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Schroer, Markus (Hg.)(2007): *Räume, Orte, Grenzen: Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Schulze, Gerhart (1992): *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt a. M.: Campus.

Sennett, Richard (1969): *The Fall of the Public Man*. New York: W. W. Norton.

Sennett, Richard (1994): *Flesh and Stone. The Body and the City in the Western Civilization.* New York: W. W. Norton.

Simmel, Georg (1896 [1992]): Soziologische Ästhetik. In: *Die Zukunft*, Bd. 17, S. 204-216. Hier in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900*, hg. von Heinz-Jürgen

Dahme und David P. Frisby und Gesamtausgabe Bd. 5, hg. von Otthein Rammstedt, S. 197-214. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Simmel, Georg (1903 [1993]): Die Großstädte und das Geistesleben. In: Petermann, Theodor (Hg.): Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Dresden: v. Zahn & Jaensch. Hier in ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. S. 116-131.

Simmel, Georg (1903b [1993]): Soziologie des Raumes. In: *Jahrbuch für Gesetzgebung Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich*, hrsg. v. Gustav Schmoller, 27. Jg. 1. Bd, S. 27-71, Leipzig. Hier in ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. S. 132-183.

Simmel, Georg (1907) [1993): Soziologie der Sinne. In: *Die Neue Rundschau*, 18, 2, S. 1025-36. Hier in: ders:. *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. S. 276-293.

Simmel, Georg (1908) [1993): Das Problem des Stils. In: *Dekorative Kunst*. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, 11 Jg., No. 7., Bd. 16, S. 307-316. 18, 2, S. 1025-36. Hier in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908,* hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. S. 374-384.

Spiegel, Der (2015): *Protest gegen Aufmärsche. Licht aus in Dresden und Köln gegen Pegida*. Online unter: http://www.spiegel.de/politik/deutschland/protest-gegen-pegida-licht-aus-in-dresden-und-koeln-a-1011387.html. Abgerufen am 21.1.2015.

Steets, Silke (2015): *Der sinnhafte Aufbau der gebauten Welt: Eine Architektursoziologie.* Frankfurt: Suhrkamp.

Tigler, Peter (1963): *Die Architekturheorie des Filarete*. Berlin. De Gruyter.

Vitruvius Pollio, Marcus – Vitruv (1991): *Zehn Bücher über Architektur.* Übersetzt v. Curt Fensterbusch. 5. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

von Beyme, Klaus (1968): Architekturtheorie der Renaissance als Theorie der Politik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. In: ders. (1998): *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 180-206.

von Beyme, Klaus (1969): *Politische Ideengeschichte – Probleme eines interdisziplinären Forschungsbereichs*. Tübingen: Mohr, 1969

von Beyme, Klaus (1998): Umrisse einer Kunstpolitologie. In: ders.: *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7-37.

Warnke, Martin (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*. Köln: Dumont.

Weber, Max (1919 [2012]): *Politik als Beruf. Geistige Arbeit als Beruf. Vier Vorträge vor dem Freistudentischen Bund*. Zweiter Vortrag. Stuttgart: Reclam.

Weißmann, Karl-Heinz (2000): *Alles was recht(s) ist. Ideen, Köpfe und Perspektiven der politischen Rechten.* Graz/Stuttgart: Ares.

Wils, Jean Pierre (2014): Das Vorpolitische, das Politische und die Politik. Eine Anfrage. In: Kühnlein, Michael (2014): *Das Politische und das Vorpolitische*. Baden-Baden: Nomos, S. 71-88.

2. Das Politische im deutschsprachigen Diskurs der Architekturtheorie

2.1 Die Öffentlichkeit der Architektur(theorie) – Bauzeitschriften und Vereinigungen

Bevor weitestgehend chronologisch die mit großen Namen verbundenen ästhetischen und (damit im Zusammenhang stehenden) politischen Positionen der deutschsprachigen Architekturtheorie im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert analysiert werden, soll im Folgenden kurz auf ihre formalen Institutionen und publizistische Möglichkeiten, also die Strukturen des Diskursfeldes eingegangen werden. Zunächst ist im Jahr 1799 die – so würde man heute sagen – Ausgründung der Berliner Bauakademie aus der Berliner Akademie der Künste zu nennen. Zwei Jahre später wird sie dem Oberbaudepartement Preußens angegliedert und dient fortan vor allem der Ausbildung der preußischen Baubeamten. Damit ist die für das folgende Jahrhundert wichtigste formalisierte Ausbildungsstätte für Architekten im nicht staatlich gefassten Deutschland entstanden, was zum einen an der institutionellen Ausnahmeposition als einzige dezidierte Bauakademie liegt,[60] zum anderen an ihrem hervorragendsten Vertreter Karl Friedrich Schinkel und seinen Schülern und Epigonen sowie nicht zuletzt an ihrer 1835 errichteten baulichen Form (vgl. Kap. 3.1.1). Bis ins letzte Drittel des Jahrhunderts (als die wichtigsten Impulse für Architektur und Städtebau von Wien ausgehen) ist sie die bedeutendste Architekturinstitution im deutschsprachigen Raum, sodass von ihr auch als *Berliner Schule* gesprochen wird. Im Jahr 1879 wird sie mit der Berliner Gewerbeakademie zusammengelegt, woraus zunächst die Technische Hochschule Charlottenburg und aus dieser im 20. Jahrhundert die Technische Universität Berlin hervorgeht.

Im Jahr 1824 wurde mit dem *Architekten-Verein zu Berlin* die dort ansässige Interessenvereinigung der Zunft gegründet, die mit der *Deutschen Bauzeitung* (*DBZ)* (zunächst *Wochenblatt des Architekten-Vereins zu Berlin*) ab 1867 auch eine wöchentlich erscheinende Zeitschrift veröffentlichte, in der nicht nur aktuelle Projekte vorgestellt wurden, sondern auch architekturtheoretische Diskussionen stattfanden. Sie ergänzte die seit 1851 erscheinende *Zeitschrift für Bauwesen (ZfBw)*, die vom *Preußischen Ministerium für (Handel,*

60 In Wien war und ist die Architekturlehre bis zum heutigen Tag Teil der 1692 gegründeten Akademie der bildenden Künste (und heute auch der Technischen Universität Wien). Auch in München ist die 1808 gegründete Bauschule zunächst Teil der Akademie der Künste. Im Jahr 1800 wird von Friedrich Weinbrenner in Karlsruhe eine staatlich geförderte private Bauschule gegründet, die 1825 in einem Polytechnikum aufgeht.

Gewerbe und) öffentliche Arbeiten veröffentlicht wurde und sich auf die inhaltlich zumeist knapp gehaltene Erläuterung von öffentlichen Bauten und Infrastrukturen (sogenannten Ingenieursbauten) beschränkte. Da die *ZfBw* zunächst nur vierteljährlich, dann monatlich erschien, die Bautätigkeit der öffentlichen Hand aber vor allem nach der Reichsgründung beständig zunahm, wurde vom *Preußischen Ministerium für öffentliche Arbeiten* ab 1881 das *Centralblatt der Bauverwaltung,* ab 1900 *Zentralblatt (ZdB)* herausgegeben, das nun wöchentlich über öffentliche Bauvorhaben in Preußen berichtete. Der Publikationsort für konzeptionelle Überlegungen blieb bis zur Jahrhundertwende aber – wenn überhaupt – die *DBZ*. Im Jahr 1877 erschien zum ersten Mal der monumentale Einband „Berlin und seine Bauten“ (Architektenverein 1877), der die wichtigsten öffentlichen Bauten der Stadt in einem historischen, landschaftlichen und städtebaulichen Kontext vorstellte (meist von den entwerfenden Architekten selbst verfasst). Die zweite Ausgabe (Architektenverein 1896) war bereits dreibändig und insgesamt über 1.000 Seiten stark. Im Jahr 1879 spaltete sich die Vereinigung Berliner Architekten (VBA) vom Architekten- und Ingenieursverein ab, die bereits 1879 von baukünstlerisch ambitionierten ‚Privatarchitekten‘ gegründet worden war. „Erklärtes Ziel der VBA war die Anerkennung der Baukunst als freie und individuelle künstlerische Tätigkeit und die Befreiung der Architektenschaft aus der Vormundschaft einer durch Beamte verwalteten Bauproduktion“ (BDA 2022: 1). Um die Jahrhundertwende gehörten illustre Namen wie Peter Behrens, Hans Poelzig, Mies van der Rohe sowie Max und Bruno Taut zu den Mitgliedern. Im Jahr 1915 ging die Vereinigung im 1903 gegründeten und bis heute bestehenden *Bund Deutscher Architekten* (BDA) auf, der zu der Zeit bereits eine Ortsgruppe in Berlin unterhielt. Die Organisation der Architektenschaft war also um die Jahrhundertwende fragmentiert, was ihre öffentliche Durchsetzungskraft schmälerte. Grund der Abspaltung war das Bedürfnis, ohne staatliche Bevormundung „baukünstlerisch ambitionierte[.]“ (ebd.) Projekte zu realisieren und den Beruf des Architekten frei auszuüben, auch ohne Abschlüsse an der Bauakademie oder der Technischen Hochschule. Dagegen verwahrte sich der Architekten- und Ingenieursverein, sodass es in dieser Zeit zu Auseinandersetzungen der beiden Institutionen kam, die sich auch in anderen Fachorganisationen wie *Deutscher Werkbund*, *Heimatschutzbund* und *Deutsche Gartenstadtgesellschaft* fortsetzten. Es gab aber auch Architekten, die in beiden Vereinen Mitglied waren.

Die städtebauliche Entwicklung Berlins wird ab der Jahrhundertwende verstärkt publizistisch begleitet. Neue Bauzeitschriften wie *die Berliner Architekturwelt* (gegr. 1898), *Der Baumeister* (gegr. 1902), die *Neudeutsche Bauzeitung* (gegr. 1904) und vor allem die 1910 gegründete *Bauwelt,* die *Illustrierte Zeitschrift für das gesamte Bauwesen,* die in einem großem Publikumsverlag erschien, schließlich auch *Wasmuths Monatshefte für Baukunst,* (gegr. 1914), sagten der Berliner Mietskaserne den Kampf an und machten es sich zum Ziel, einerseits

die Kluft zwischen Architektur und Städtebau zu überwinden und andererseits eine „zweckmässige Gestaltung [und] eine gewisse saubere Knappheit der Form" (Muthesius 1902: 53) zu propagieren und zu fördern. Dabei boten alle Zeitschriften neben umfangreichen architekturtheoretischen und -praktischen Artikeln längere Bildstrecken, zum Teil bereits im Schwarz-Weiß-Hochglanzdruck. Zeitgleich ist eine Zuspitzung der gegensätzlichen Ansichten von Fach- und allgemeiner Presse festzustellen (vgl. Neudeutsche Bauzeitung 1909: 484). Während sich die Fachpresse, vor allem die neu gegründeten Zeitschriften, deutlich für die dort sogenannte ‚moderne' Architektur, also Bauformen mit Jugendstilelementen, ausspricht, bleibt die bürgerliche Tagespresse meist dem offiziösen Geschmack des Neobarock verhaftet. Dies gilt besonders für die Provinzblätter und deutlich weniger für die Berliner Presse, die mit Fritz Stahl, Max Osborn und anderen Autoren ausgesprochene Fachleute und Vertreter einer gemäßigten Moderne für die Architekturkritik beschäftigt.

Der Begründer des akademischen Städtebaus der Neuzeit, der Wiener Professor Camillo Sitte, und der erste (außerordentliche) Berliner Professor für Städtebau, Theodor Goecke, gründen 1904 die Zeitschrift *Der Städtebau. Monatsschrift für die künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sozialen Grundsätzen*, die beim auf Architekturthemen spezialisierten Verlag *Wasmuth & Ernst* in Berlin erscheint und schnell zur wichtigsten Zeitschrift des Städtebaudiskurses wird. Drei Jahre später schließen sich Architekten, Kunstgewerbetreibende, Industrielle und Politiker zum *Deutschen Werkbund (DWB)* zusammen, um die „Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, durch Erziehung, Propaganda und geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen" (DWB 1908) voranzubringen – und zwar „vom Sofakissen zum Städtebau" (Muthesius 1912: 16). Damit wird die ohnehin um den Städtebau erweiterte Architektur(theorie) debatte noch auf die Fragen des – heute würde man sagen – Industriedesigns ausgeweitet. Von der fachlichen Engführung der Architektur in der Zeit des Barocks geht es wieder zurück zur klassischen Annahme vom Architekten als Universalkünstler, der auch theoretisch bedeutsame Werke verfasst. So wurde die Profession sowohl von Vitruv (1991) und Alberti (1912 [1991]) als auch von Schinkel praktiziert. Bereits 1902 wurde von Berliner Literaten und Hygienepolitikern die *Deutsche Gartenstadtgesellschaft* gegründet, während der *Deutsche Heimatschutzbund*, gegründet in Dresden, seit 1904 bestand. Sie alle einte der zunehmend politischer werdende Einfluss im Architektur(theorie)diskurs, weshalb auf all diese Assoziationen in diesem Kapitel dezidiert, wenn auch in der gebotenen Kürze, eingegangen wird.

2.2 Die Kunstgeschichte als Initial der klassizistischen Architektur

Mit dem Begründer der wissenschaftlichen Archäologie und der Kunstgeschichte, Johann Joachim Winckelmann (1764), wird wie in ganz Deutschland so auch in Preußen die Begeisterung der gesellschaftlichen Eliten für das klassische Zeitalter der Griechen und Römer begründet. Winckelmann folgend, der dreizehn Jahre in Italien verbrachte und kurz vor seinem Aufbruch nach Griechenland im Jahr 1768 verstarb, machten sich zahlreiche Dichter, Maler und andere Künstler um 1800 auf nach Rom und später auch nach Athen, um ihrer Kunst den ‚Atem der Antike' einzuhauchen. Es beginnt das neo-klassische Zeitalter in Kunst und Architektur, in Deutschland spricht man bald von der ‚deutschen Klassik'.[61]

Auch den Archäologen Aloys Hirt zieht es nach Italien, wo er nicht nur Goethe und Herder, sondern auch Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, dem ersten klassizistisch bauenden deutschen Schlossarchitekten, als Führer durch das antike Rom diente. In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wird er der einflussreichste Architekturtheoretiker in Deutschland, obwohl seine Schriften eher der Baugeschichte zuzuordnen sind, die er auch an der von ihm mitbegründeten Berliner Bauakademie unterrichtet, unter anderem als Lehrer von Karl Friedrich Schinkel und Leo Klenze. Ab 1810 reüssiert er als Professor für Archäologie an der neugründeten Berliner Universität. Im Jahr 1809 legt Hirt seine „Baukunst nach den Grundsätzen der Alten" (Hirt 1809) vor. Diese war als „Lehrwerk" (ebd.: VI) und „Handbuch" (ebd.: VII) für die Baupraxis gedacht. Hirt orientierte sich in seinem Buch stark an Vitruv und paraphrasierte diesen sowohl im Aufbau der Arbeit als auch in den inhaltlichen Aussagen sehr häufig.[62] Eigenständiger ist seine später geschriebene dreibändige „Geschichte der Baukunst bei den Alten" (Hirt 1820). In beiden Werken bringt Hirt seine Überzeugung zum Ausdruck, dass die griechisch-römische Antike die bis dato vollkommensten Bauten hervorgebracht habe und deshalb auch für die ‚neue Zeit' im aufgeklärten Europa der dominierende Baustil werden müsse.[63] Er verweist darauf, dass alle gelungene Architektur nach der Antike von dieser beeinflusst sei. Allerdings beziehe sich das vor allem auf die römische, da die „Brunelleschi,

61 Das mutet seltsam an, wenn man von Beyme zustimmt, dass „nationale Stile in großem Maßstab eigentlich erst entstehen [konnten], als die Vorherrschaft des Klassizismus gebrochen war. Er galt vielen Kunsthistorikern als der letzte gesamteuropäische Stil" (von Beyme 1996: 232f.).

62 So beginnt Hirt – wie Vitruvius – mit dem Begriff der „Baukunst" (Hirt 1809: XV) und den notwendigen Fähig- und Fertigkeiten des „Baumeisters" (ebd.), um sich in den folgenden Kapiteln der „Festigkeit" (ebd.), der „Bequemlichkeit" (ebd.) und der „Schönheit" (ebd.) zu widmen (Hirt 1809: XV).

63 Hierbei betont er, dass er streng wissenschaftlich und „sehr vorurtheilsfrei zu Werke" (Hirt 1809: VII) gegangen sei.

Alberti, […] Palladio u. s. w. […] nur römische Baudenkmäler vor Augen hatten“ (ebd.: V). Mit der Wiederentdeckung der griechischen Denkmäler „durch das Bemühen englischer Reisender“ (ebd.) würde sich auch dieser Teil der Antike nun den neuen Baumeistern zur Adaption öffnen. Einer der ersten, der diese Anregungen, wenn auch erst mit Verzögerung, aufnimmt, ist Hirts Schüler Karl Friedrich Schinkel.

Mit Karl Friedrich Schinkel gelangen von Berlin aus erstmals Impulse in die Architektur, die über Preußen hinaus in ganz Europa wahrgenommen werden. Neben den frühen und späten neugotischen Gebäuden orientiert Schinkel sich in seinem klassizistischen Hauptwerk vor allem an der griechischen Antike. Seine theoretischen Schriften bleiben fragmentarisch und zu Lebzeiten nur teilweise veröffentlicht. Welchen Einfluss die Schriften auf die zeitgenössische Architektur hatten, ist deshalb ungeklärt. Allerdings veröffentlichte Schinkel seit 1819 seine *Sammlung Architektonischer Entwürfe* und trug somit maßgeblich zur Kanonisierung seines eigenen Oeuvres bei. Dies ist ein gutes Beispiel dafür, wie bedeutsam die Publikationstätigkeit für das Renommee und die Akzeptanz eines Architekten in der Öffentlichkeit ist und diente vielen späteren (und auch noch heutigen) Architekten zum Vorbild. Sein seit Beginn des 19. Jahrhunderts geplantes Lehrbuch über die Architektur durchlief im Laufe der Zeit verschiedene Entwurfsstadien, die stark unterschiedliche Sichtweisen aufweisen (vgl. Peschken 1979: 17). Diese waren unter anderem geprägt durch Reisen (zum Beispiel nach Italien, später ins frühindustrielle England), die Beschäftigung mit der deutschen idealistischen Philosophie, der Bekanntschaft zu Goethe und natürlich durch seine praktische Tätigkeit als Architekt. Als Schinkel 1799 in die Königliche Bauakademie eintrat, verkündete der preußische Minister Friedrich Anton von Heynitz als Kurator der Kunstakademie zur Eröffnung einer dortigen Ausstellung: „[D]as Schöne übt auf den Einzelnen wie auf die Nationen eine wohltätige Wirkung aus […]. Erst die besondere Ausbildung des Gefühls für das Schöne und Wahre sichern einer Nation Ansprüche auf den Dank und die Liebe einer teilnehmenden Mitwelt“ (n. Lohmann 2010: 29f.). Als besonders kunstempfänglich sahen sich die Deutschen. „Je später und künstlicher Nationen ohne Tradition sich konstituierten, um so kühner waren ihre historischen Rekonstruktionen und ihre Verherrlichung der Kunst“ (von Beyme 1996: 221). Zudem zeigten sich hier bereits der zeitgenössische und daraufhin im 19. Jahrhundert in Deutschland verbreitete Innerlichkeitskult und die Anmaßung einer spezifisch deutschen Kulturhaftigkeit, die den anderen nordischen (damals sprach man noch nicht von westlichen), materialistisch-kalten *Zivilisationen* überlegen sei. Beides war zweifellos von Fichtes Transzendentalphilosophie stark beeinflusst. Und in diesem Duktus spricht dann auch Schinkel vom „tiefen Innern“ (Schinkel n. Rave 1941: 46), in dem er nach der Idee zum „reinen Bau“ (ebd.: 176) trachtet.

In einer romantischen Frühphase tritt Schinkel als starker Kritiker des Klassizismus auf und verklärt – wie alle anderen Romantiker – die Gotik.[64] Ab 1815, also in der Zeit seiner ersten öffentlichen Aufträge nach Ende der napoleonischen Kriege und der Restauration des preußischen Staates, wendet sich Schinkel von der Gotik ab und dem Klassizismus zu.[65] Hervorragendes praktisches Beispiel dafür ist die *Neue Wache,* erntworfen 1813 und erbaut in den Jahren 1816-1818 an der Berliner Prachtstraße *Unter den Linden*. In seinen Schriften finden sich sowohl funktionalistische als auch ästhetisch willkürliche Begründungen.[66] Sein Credo lautet nun: „Ein gebrauchsfähiges Nützliches Zweckmäßiges schön zu machen ist Aufgabe der Architectur" (Schinkel 1979: 58). Dabei wendet er sich gegen jegliche Ornamentik. Die wesentlichen Elemente der Baukonstruktion sollen, so Schinkel, unverdeckt bleiben, alles andere sei „Lüge" (ebd.). Dieser Purismus weist bereits in die Moderne, und so überrascht es nicht, dass sich sowohl Mies van der Rohe als auch Le Corbusier auf Schinkel berufen. In einer Radikalisierung dieser Position gelangt er schließlich zu der Einsicht „Griechisch bauen ist recht bauen" (ebd.: 111). Aus dem Fokus auf die Baukonstruktion und dem eingehenden Studium des Materials[67] gewinnt Schinkel seinen Stilbegriff:

> Styl in der Architectur wird gewonnen, wenn die Construction eines ganzen Bauwerks: 1) auf die zweckmäßigste und schönste Art aus einem einzigen Material sichtbar characterisiert wird, 2) wenn die Construction aus mehreren Arten von Material, Stein, Holz, Eisen, Backsteine, jede auf die ihm eigenthümliche Art sichtbar characterisirt wird. (Schinkel 1979: 117)

Die idealistische Grundposition Schinkels wechselt ihren Bezug vom Geistigen auf das Materielle. Doch bleibt er auch darin Idealist, wenn er in abstrakten Begriffen deklamiert, dass jegliches Material seinem Wesen entsprechend verwendet werden solle. Schließlich erfährt sein Denken eine weitere Wendung, die ihn sogar als postmodern avant la lettre ausweist:

64 „Das Antike ist Eitel, Prunkvoll, weil die Verzierung daran Zufälliges ist, es ist das reine Verstandeswerk ausgezirt daher das phisische Leben mehr vorwiegend. Das Gothische verschmäht den bedeutungslosen Prunk, alles in ihm geht aus der einen Idee hervor und deßhalb hat es den Charakter der Notthwendigkeit des Ernstes der Würde und Erhebung" (Schinkel 1979: 36).

65 Zur selben Zeit war er dem preußischen Staat auch als Designer nützlich: Er entwarf die Urfom des *Eisernen Kreuzes*, eines Ordens der 1813, während der sogenannten Befreiungskriege, zur Auszeichnung besonderer soldatischer Tapferkeit eingeführt und später von Reichswehr und Wehrmacht für denselben Zweck verwendet wurde.

66 „Der Spitzbogen kann etwas Gebrauchsfähiges haben, aber deshalb ist er noch nicht schön" (Schinkel 1979: 71).

67 Schinkel brachte aus England die bis dahin in Preußen unbekannte Verwendung von Gusseisen in der Baukonstruktion mit.

> Jede Hauptzeit hat ihren Styl hinterlassen in der Baukunst – warum sollen wir nicht versuchen ob sich nicht auch für die unsrige ein Styl auffinden lässt? […] Warum sollen wir immer nur nach dem Styl einer anderen Zeit bauen? Ist das ein Verdienst die Reinheit jedes Styls aufzufassen – So ist es ein noch größeres einen reinen Styl im allgemeinen zu erdenken, der dem Besten was in jedem andern geleistet ist nicht widerspricht. (Schinkel 1979: 146)

Schinkel ist also keinesfalls eindeutig auf den Klassizismus festgelegt. Dies wird auch in einer überraschenden Bemerkung über eine „schlecht verstandene Ordnung" (Schinkel 1979: 119) deutlich:

> Die Symmetrie ist ohne Zweifel durch die Faulheit und durch Eitelkeit entstanden. (Schinkel 1979: 119)

Unter dem Einfluss des romantischen Königs Friedrich Wilhelm IV., der sich selbst als Amateurarchitekt betätigt (vgl. Dehio 1961), kommt es in den theoretischen Schriften Schinkels – er ist mittlerweile oberster Bauaufseher in Preußen – zu einem ‚Rückfall' in romantische Denkweisen. Er distanziert sich von den radikal-funktionalistischen Abstraktionen und hinterlässt sein theoretisches Werk schließlich fragmentarisch, unsystematisch und inkohärent. Dies deutet darauf hin, dass im Deutschland der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts trotz der Etablierung der Berliner Bauakademie im Jahr 1799 der theoretische Begriff von dem, was Architektur ist oder sein soll, noch in den Kinderschuhen steckt. Auch kann angesichts der uneindeutigen Äußerungen des „wichtigsten Architekturtheoretikers dieser Zeit" (Kruft 1985: 339) der auf Schinkels Tod folgende zumeist wahllose Eklektizismus in der Architektur nicht verwundern.

Der eigentliche Begründer der sog. ‚Schinkel-Schule' ist der Architekt, Archäologe und Zeichner Carl Boetticher (nach 1900 meist Karl Bötticher genannt), denn er lehrte nicht nur an der Bauakademie (von 1831 bis 1848 *Bauschule* genannt), sondern veröffentliche zahlreiche Schriften, in denen er Schinkel als den legitimen Erben und kongenialen Anwender der griechischen Baukunst in seiner Zeit pries (vgl. Boetticher 1857). Zudem war er Mitinitiator des sog. ‚Schinkeltags' am 13. März, an dem die Berliner Architektenschaft bis zum heutigen Tag dem Meister huldigt und den Schinkelpreis für besondere architektonische Leistungen vergibt. Boettichers Hauptwerk, „Die Tektonik der Hellenen" (Boetticher 1852), war weitverbreitet. Es wurde in seiner Zeit lebhaft diskutiert (vgl. Blankenstein 1889) und vom Architekturhistoriker Werner Oechslin (1994) neben den diesbezüglichen Werken Schinkels, Sempers und Otto Wagners als eine der vier bedeutendsten deutschsprachigen architekturtheoretischen Schriften des 19. Jahrhunderts bezeichnet.

Boetticher begründet den nationalistischen Schinkel-Kanon, laut dem der Architekt „zum Heile des Vaterlandes" (Boetticher 1846: 4) und im Sinne des

Regenten „eine Wüstenei zu hesperischen Gärten“ (ebd.: 5)[68] umgestalte und somit auf der Basis wahrer Erkenntnis nicht nur Nützliches, sondern auch „Schönes“ (ebd.), gar ein „Mittel der Ethik“ (ebd.) schaffe. Hiermit ist das klassizistische Credo, ‚dem Wahren, Schönen, Guten‘, auch für die Architektur gesetzt. Das architekturtheoretische Problem, das sich Boetticher stellt, ist, dass dies durch die Hinwendung zur griechischen Klassik und durch die Abwendung von der Gotik vollzogen wird. Boetticher nennt die Gotik „die germanische Bauweise“ (Boetticher 1846). Damit kommt es zur Hinwendung zu einem zeitlich und räumlich importierten, eigentlich „fremden“ (ebd.: 6) Stil und zur Abwendung von etwas, was zu dieser Weise noch fälschlicherweise als ‚deutsch‘, oder ‚heimisch‘ bezeichnet wird. Die Begründung für die „Übertragung der hellenischen Bauweise“ (ebd.) in die Zeit um 1830, die Boetticher anhand der Genese des gotischen Spitzbogenstils aus dem römischen Rundbogenstil und dessen Herkunft wiederum aus der griechischen Klassik herleitet, sind zum Teil spitzfindig und nach heutigem Stand der Wissenschaft nicht haltbar. Sie bestimmen den Ton der ästhetisch-politischen Auseinandersetzung der deutschen ‚Denker‘ mit der französischen Kultur (aus der sowohl die Gotik als auch die Romanik stammen), der in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg und darüber hinaus angeschlagen wird: Die Franzosen (und Italiener) seien oberflächlich, hätten keine Kultur, sondern ‚nur‘ eine Zivilisation, die der deutschen Innerlichkeit, die bis zum ‚Wesen‘ der Dinge durchdringe, ‚geistig unterlegen‘ sei. Dem französischen Revolutionsklassizismus eines Durand (1802-5) wird (ohne dass er direkt genannt wird) ein „Eclectizismus der niedrigsten Stufe“ (ebd.: 10) vorgehalten, der „bewustlos“ (ebd.) und „willkürlich“ (ebd.) sei. Der „Genius in Schinkel“ (ebd.) dagegen habe die hellenische Klassik geistig durchdrungen und auf diese Weise das „Bildungsprincip, Gesetz und Begriff ihrer Formen“ (ebd.: 30) zu ihrer „wahren Anwendung“ (ebd.) geführt. „Die bewusste Erkenntnis“ (ebd.) sei die „Ursache jener Schönheit“ (ebd.). Diese Architektur „gleicht einem herrlichen Instrumente das einst ein grosses Dichtervolk sich gebildet, um durch den Wohllaut seiner Klänge schlummernde Naturkräfte zu wekken und sie zu einer neuen Ordnung, zu einem höherem Sein zu vereinen“ (ebd.). Boetticher imaginiert den Schinkel’schen Klassizismus als Staatsarchitektur eines vereinten Deutschlands, das sowohl nach innen integrierend als auch nach außen beeindruckend wirken soll. Dieser Klassizismus müsse spartanisch monochrom sein und nicht farbig. Boetticher behauptet in seinem Hauptwerk (vgl. Boetticher 1852) – später von Semper widerlegt – dass in der gesamten griechischen Klassik nur monochrom gebaut wurde, es also keine Bemalung oder Verkleidung des verbauten Materials gegeben habe. Die Verwendung „von erregenden Facaden- und Planmotiven italienscher und französischer Meister“ (ebd.: 29) in der von Boetticher

68 Gemeint ist hiermit die durch den märkischen Sand geprägte Landschaft Preußen-Brandenburgs.

sogenannten „sogenannten Renaissance" (ebd.) sei „Formenschwulst" (ebd.: 12) und zeuge vom „Übergenuss […] der ausserlichen Menschen" (ebd.: 29) und von „im Dienste einer fürstlichen Vergeudung stehenden Luxuskunst" (ebd.: 12). Diese drücke kaum etwas Anderes aus als „entnervte Begierde nach hohlem Genuss die das Vermögen des Geistes überdauerte" (ebd.: 12). Am deutlichsten zeigt sich diese ‚Kulturlosigkeit' für Boetticher in der „Bauweise der Araber" (ebd.: 11), die nicht fähig sei „die in Besitz übernommene antike Weise im Wesen zu durchdringen" und stattdessen „der Begierde nach Lebensgenuss fröne[ ]" (ebd.).[69] Dagegen stehe Schinkels Wissenschaftlich- und Werktätigkeit, die sowohl den geistigen als auch den konstruktiven Prinzipien der hellenischen Bauweise entspreche und sie für die Anwendung in Deutschland vorbereitet habe. Dabei sei Schinkels Umschwenken von der Gotik zum Klassizismus ein Zeichen seines Genius.[70.] Dieses Erbe müsse die Bauakademie verteidigen, „damit die Deutschen einst sagen mögen: dass man nirgends würdiger baue und edler bilde als in der Stadt die das Ehrengrab Schinkels einschliesst" (ebd.: 31). Doch die von Boetticher intendierte Durchsetzung des Klassizismus als Stil für Staatsbauten bleibt aus.

Noch zu Lebzeiten Schinkels integrieren die Adepten der Schinkel-Schule vermehrt den Rundbogenstil in ihre Architektur, ohne dies groß zu theoretisieren. Für die neuen öffentlichen Bauaufgaben der Kasernen, Krankenhäuser und Schulen (vgl. Kap. 3), aber auch für die privaten Fabriken und Wohnhäuser ist der Rundbogenstil praktischer und billiger als der Klassizismus. Auch lassen sich mit ihm viel größere Gebäude realisieren als mit den beschränkt tragfähigen ebenen Decken der klassischen Bauweise, zumal im Preußen des beginnenden 19. Jahrhunderts, anders als in der zweiten Jahrhunderthälfte und als in weiten Teilen des alten Griechenlands keine für die klassischen Säulenordnungen notwendigen besonders harten Baustoffe wie Marmor in ausreichendem Maße zur Verfügung stehen.[71] Zudem hat Schinkel den Rundbogenstil in seinen Funktionsbauten, nicht zuletzt in der Bauakademie, selbst angewendet. So greift die von Boetticher initiierte Sicht auf Schinkel als Klassizisten zu kurz und bestätigt, dass Epigonen das Werk ihres Meisters nicht notwendigerweise in seinem Sinne interpretieren. Die Schinkel-Schule der zweiten Generation mit Namen wie

69 Boetticher nennt die maurische Kunst „phantastisch" (Boetticher 1846: 11), womit nicht Bewunderung im Sinn von besonders phantasievoll, sondern die Diskreditierung als ‚irrationale' Bauweise gemeint war.

70 Schinkels Rückbesinnung auf die Gotik zu seinem Lebensende hin ignoriert Boetticher geflissentlich.

71 So sind Schinkels erste klassizistische Bauten aus der Zeit vor 1817, der Pomona-Tempel am Potsdamer Belvedere (1800), das Mausoleum im Schlosspark Charlottenburg (1810) und die Neue Wache (1817) im Vergleich mit der zumeist barocken Umgebung klein, wirken aber – und hier zeigen sich sowohl Schinkels Meisterschaft als auch die Eigenart seines Klassizismus – trotzdem monumental.

Hermann Blankenstein und Martin Gropius stimmte mit den architekturtheoretischen Ideen Schinkels mehr überein als sein vorgeblicher Nachlassverwalter Boetticher und setzte diese in ihrer Architektur praktisch um (vgl. Kap. 3). Allerdings handelt es sich dabei vor allem um Funktions- und nicht um Repräsentationsbauten des Staats. Doch auch diese werden nach der Reichsgründung im Neu-Renaissance-Stil gebaut, mitunter sogar orientiert an der italienischen Variante wie im Preußischen Landtag oder im Reichstag. Dementsprechend waren die konservativen, sich auf Boetticher beziehenden Vertreter der Schinkel-Schule wenig davon begeistert. Boettichers Teilnahme an der Niederschlagung der Revolution 1848/49 auf Seiten des preußischen Militärs kennzeichnete ihn für viele liberale Kunsthistoriker und Architekten des 19. Jahrhunderts als Vertreter des zu überwindenden Alten. Die klingt sogar im Nachruf seines konservativen Schülers Blankenstein (1889) mit der Verwunderung über Boettichers Freiwilligendienst an. Nicht selten wurde in Verbindung damit auch der von Boetticher so vehement vertretene Klassizismus als Ausdruck eines reaktionären preußischen Militärstaats gesehen, zumal der theoretische Überwinder des monochromen Klassizismus, Gottfried Semper, auf Seiten der Revolution den Barrikadenbau organsierte.

Auch die Schriften des zweiten großen deutschen Klassizisten, Leo von Klenze, belegen ein unausgereiftes theoretisches Konzept. Sie sind Ausdruck der Auseinandersetzung mit bedeutenderen Architekturtheorien[72] und einer taktischen Publikationstätigkeit, um an Bauaufträge im klerikal-restaurativen Bayern der nachnapoleonischen Zeit zu kommen (vgl. Buttlar 1990: 9).[73] In

72 In diesem Fall die von Jean Nicolas Durand (1802/5). „Durands neue Lehre [ist] letztlich eine Übertragung der égalité, des Gleichheitsideals der Französischen Revolution, auf die Architektur. [...] Durand [legte] sämtlichen Bauaufgaben und allen Elementen der Architektur ein gleiches Raster zu Grunde. [...] Jeder Entwurf und jede Bauaufgabe baute sich durch Variation gleicher Elemente über dem gleichen Raster nach dem gleichen modularen Proportionssystem auf. Grundlage dieses rationalen, auf bürgerlichen Idealen (économie) und Zweckmäßigkeit (convenance) begründeten Architektursystems – ‚les formes e les proportions qui étant les plus simples sont les plus propre' (Durand 1802: 52) – war der neue ‚Urmeter der Architektur'" (Nerdinger 2000: 11).

73 Diese Motivation zum Verfassen theoretischer Schriften zieht sich von Alberti und Filarete bis zu den heutigen Dekonstruktivisten. Allerdings war Klenze darin bemerkenswert erfolglos – er durfte in München nur eine Kirche bauen, trotz eines großangelegten Bauprogramms und seiner Tätigkeit als oberster bayrischer Baubeamter unter Ludwig I. Auch auf das Berliner Kirchenbauprogramm zum Ende des Jahrhunderts hatte Klenzes Trakat nur wenig Einfluss: Der Klassizismus galt zu dieser Zeit als völlig überholt. Stattdessen konnte er – unter Berufung auf seine *Anweisungen* und unter der Ägide Friedrich Wilhelms IV. – August Stüler während der Umgestaltung des alten Berliner Doms 1842 maßregeln. Klenzes *Anweisung* ist aber

seiner theoretischen Hauptschrift *Anweisungen zur Architectur des christlichen Cultus* (Klenze 1822 [1990]) unterscheidet Klenze eine „eigentliche Architektur als Dienerin der Religion, des Staatswesens und der Gesellschaft im höheren Sinn des Worts“ (ebd.: II) von einer „ökonomischen Baukunst“ (ebd.). Klenze interessiert sich nur für die erste, da

> sowohl in Priesterstaaten als in Königreichen und Republiken, immer nur von denen, welchen die höchste Gewalt anvertraut war, die technischen und artistischen Kräfte und Fähigkeiten auf eine Art in Bewegung gesetzt werden, welche den plastischen Typus einer Zeit zu bilden im Stande war. (Klenze 1822: I)

Klenze wird so zum Apologeten der Verbindung der Architektur mit der (staatlichen) Macht. Nur sie ermögliche „architektonische Schönheit und Form im Höheren Sinn“ (ebd.). Die *Anweisungen* erscheinen auf dem Höhepunkt der deutschen Griechenlandbegeisterung in der Zeit des griechischen Unabhängigkeitskrieges gegen das Osmanische Reich und erleben ihre Zweitauflage 1834 kurz nach dem Baubeginn der *Walhalla* am Donauufer bei Regensburg, dem „Ruhmestempel der deutschen Vergangenheit“ (Ettlinger 1984: 224), sowie nach der Inthronisierung des bayrischen Prinzen Otto als griechischer König. „Vorrang vor allem Andern“, so Klenze, habe „Architektur für religiöse und gottesdienstliche Zwecke“ (Klenze 1822: III), da sie „kräftiger als alles Andere in das innere Leben der Völker und ihre Kunstbildung eingreift“ (ebd.). Da es ihm nicht vergönnt war, in München, seinem Hauptbetätigungsfeld, viele oder nennenswerte Kirchen zu errichten (vgl. FN. 73), übertrug Klenze sein architektonisches Credo auf seine Museumsbauten, die Glyptothek, die Alte Pinakothek, die Propyläen am Königsplatz sowie die Ruhmeshalle (der bayrischen Persönlichkeiten an der Theresienwiese). Er schuf damit – noch vor Schinkel in Berlin – den Typus des ‚Kunsttempels‘. Klenze bezeichnet in den *Anweisungen* in klassisch-idealistischer Manier die griechische als „Architectur im eigentlichen Sinnes des Wortes“ (ebd.: 6), da sie „aus einer Ahnung der göttlichen Vollkommenheit hervorgeht“ (ebd.: 7). Trotz dieser idealistischen Ausgangsposition vertritt Klenze eine funktionalistische Architektur, die sich – ähnlich Schinkel – sowohl auf den französischen Revolutionsarchitekten Durand (1802-5) als auch Vitruv bezieht.[74] Gleichzeitig wendet er sich

eher ein Beleg für den nicht immer großen Einfluss der Architekturtheorie auf die praktische Bautätigkeit.

74 „Architektur im eigentlichen Sinne des Wortes [...] ist die Kunst, Naturstoffe zu Zwecken der menschlichen Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse so zu formen und zu vereinigen, daß die Art wie die Gesetze der Erhaltung, Stetigkeit und Zweckmäßigkeit bey dieser Vereinigung befolgt werden, ihre Hervorbringungen die möglichste Festigkeit und Dauer, bey dem geringsten Aufwande von Stoffen und Kräften gewährt“ (Klenze 1822: 6f.).

gegen Romantik und Eklektizismus.[75] Die in dem Vorwort seines Buches angekündigten Anweisungen zum Bau profaner Bauten, der „Rathhäuser, Märkte und Marktgebäude, Wohltäthtigkeits- und Strafanstalten aller Art, städtischen Wohngebäude“ (ebd.: IV), hat Klenze nie geschrieben. So blieb sein theoretisches Werk ein Torso.[76] Wenn Schinkel sich in seiner Theorie vor allem auf Fichte und Schiller bezieht, so ist für Klenze Schelling der philosophische Stichwortgeber.[77]

2.3 „In welchem Styl sollen wir bauen?“

Noch zu Lebzeiten Schinkels und Klenzes stellt sich der Architekt und oberste badische Baubeamte Heinrich Hübsch (1828 [1984]), die Frage, die Architekten, Architekturtheoretiker und das interessierte Publikum im deutschsprachigen Raum bis zum Ende des Jahrhunderts und darüber hinaus vorrangig beschäftigen wird: „In welchem Styl sollen wir bauen?“ (ebd.). Bei der Beantwortung der Frage wird der Stilbegriff bezogen auf die Besonderheiten der Bauweise „eines [...] Volkes in einer Zeit“ (Hübsch 1828 [1984]: 5), gleich ob die Gebäude „zur Gottesverehrung, zur Staatsverwaltung, zum Unterricht u. s. w. bestimmt seien“ (ebd.: 4). In der allgemeinen Bauaufgabe[78] zeige sich der Stil neben der Art der Verzierungen vor allen Dingen durch die Wichtigkeit der einzelnen Architekturelemente, also z. B. die Art und Anzahl der Durchlässe in den Wänden oder die Art und Größe der Decken- und Dächer. Und hier zeige sich, so Hübsch, dass sich die „speciellen Bedürfnisse insoferne beim Styl mitwirken, als denselben bei dem einen Volke, trotz ihrer Verschiedenheit unter sich, dennoch gegen die gesammten Bedürfnisse eines anderen Volkes ein gleicher

75 Auch hier zeigt sich ein Grundmotiv architekturtheoretischer Großentwürfe: Es geht dabei (meistens) um die Kritik oder Überwindung eines als überkommen empfundenen Mainstreamverständnisses von Architektur und ihrer philosophischen und kunsthistorischen Einbettung in einer Zeit.

76 Näheres zu Klenzes Architekturtheorie und vor allem auch zu seiner von 1809-20 geschriebenen, aber ebenfalls unveröffentlicht gebliebenen *Philosophie*, welche zwischen „Universalgelehrtheit und überbildetem Dilettantismus“ (Klose 2000: 127) changiert, dortselbst und bei Phillipp (2000).

77 „Von besonderer Bedeutung für Klenzes „Architectur des christlichen Cultes“ ist der Mythologiebegriff Schellings, mit dem er seinen Begriff des Christentums und die griechische Antike als einzige mögliche Form der „Architectur des christlichen Cultes“ begründet (Lohmann 2010: 36).

78 Darunter versteht Hübsch die „[...] Abschließung eines bestimmten Raumes, so daß derselbe zugänglich und beleuchtet und, wie er innerlich einen geschützten Aufenthalt gewährt, auch der Dauer wegen äußerlich selbst wieder gegen das Wetter geschützt sei“ (Hübsch 1828 [1984]: 4).

Hauptcharacter zukommt“ (ebd.: 6). Damit leitet Hübsch den Stilbegriff aus der allgemeinen Funktion der Gebäude in einem bestimmten sozialen und geografischen Raum her, wobei das dort herrschende Klima und die zur Verfügung stehenden Baumaterialien eine wichtige Rolle bei der Stilausprägung gewinnen. So sei die klassische griechische Architektur mit Architrav, Flachdach, Säulen, relativ wenigen Wänden aus geschliffenem Granit von und für die Zeitgenossen des Perikles funktional bestens entwickelt. Eine Übertragung dieses Architekturideals auf seine Zeit und seinen geografischen Raum lehnt Hübsch jedoch als unsachgemäßen Ästhetizismus ab. Damit wendet er sich sowohl gegen die theoretischen Forderungen eines Aloys Hirt (1809, 1820) als auch gegen die Praxis Klenzes und Schinkels.[79]

Die römische Adaption und Transformation der griechischen Klassik bezeichnet Hübsch als „Notbehelf=Styl und Lügen=Styl“ (Hübsch 1828 [1984]: 23), bloße „Verzierung“ (ebd.: 25), „willkürliche Anwendung“ (ebd.)., ja „Gräuel“ (ebd.) und „Unsinn“ (ebd.).[80] Bei der Übernahme in seine Zeit beklagt er die „Opfer [die] man in Bezug auf Bequemlichkeit, Dauerhaftigkeit und Kostenaufwand dieser zusammen geborgten und geflickten Schönheit bringt“ (ebd.). Stattdessen solle „in einem natürlichen Style“ (ebd.: 24) gebaut werden, „den Bedürfnissen seiner Zeit“ (ebd.) und seines geografischen Ortes angepasst. Es müssten „in unserem nördlichen Klima die Gebäude viel sorgfältiger gegen Regen und Schnee geschützt werden, als im Süden. Die Dachschräge darf bei der gewöhnlichen Eindeckung mit Schiefer oder gar mit Ziegeln nicht so flach angelegt sein, als an den griechischen Monumenten“ (ebd.: 15). Für seine Zeit seien „Gebäude in einer Größe erfordert, welche sich die Gebäude der Griechen auch nicht entfernt näherten“ (ebd.: 15). In Anbetracht des nicht zur Verfügung stehenden harten Marmors oder Granits und des stattdessen vorhandenen weichen Sandsteins ergebe sich die Notwendigkeit, statt Architrave auf Säulen in Gewölben und auf Rundbögen[81] zu bauen

---

79 Schinkel hatte sich selbst in seiner romantischen Phase gegen Hirt (1809) gewandt (vgl. Schinkel 1979: 29f.), schwenkte dann ab 1813, als es für ihn galt, Staatsarchitektur zu entwerfen, jedoch auf die klassizistische Bauweise um. Sein Hauptkritikpunkt an Hirt war, dass jener nicht die *Idee* der klassischen griechischen Architektur, sondern nur ihre *Technik* erfasst habe (ebd.).

80 An dieser Stelle liest sich Hübsch wie die Kritik der Vormodernen Muthesius und Mebes an den Neo-Renaissance-Fassaden des Historismus gegen Ende des Jahrhunderts (vgl. Kap. 2.8 u.2.9).

81 Positiv bezieht sich Hübsch (1828 [1984]: 30) im Fortlauf auf die einfache Basilikabauweise im weströmischen Reich, die der Bauaufgabe und den zur Verfügung stehenden Mitteln angemessen gewesen sei. Der altbyzantinische Stil sei dagegen für Ort und Zeit „richtig“ (ebd.: 31) gewesen, aber auf den Reichtum des oströmischen Reiches angewiesen. Zudem habe er für sehr viel „Wirrwarr“ (ebd.) gesorgt, soll heißen, er habe viele verschiedene, vor allem auch orientalische Architekturelemente

und somit große Flächen in mehreren Stockwerken zu ermöglichen. Dies sei die konstruktiv anwendbare Basis, die jeder zeitgenössische Architekt individuell interpretieren könne.

Der gotische „oder altdeutsche Styl“ (Hübsch 1828 [1984]: 39), für den die Bezeichnung „Spitzbogen-Styl am passendsten“ (ebd.) sei, sieht er als Variation der von ihm bevorzugten Bauweise, „da in der Construction und Zusammenstellung der Elemente dasselbe Princip beibehalten“ (ebd.) werde. Der Spitzbogenstil sei geeignet für hohe, einstöckige Gebäude, also Kirchen, jedoch nicht für mehrstöckige, also die meisten zeitgenössischen Profanbautypen. Für diese bevorzugt Hübsch eindeutig den Rundbogenstil. Die Zweckmäßigkeit dieses Stils steht für Hübsch außer Frage. Der Frage, „worin die architectonische Schönheit bestehe“ (ebd.: 28), weicht er aus, da „dabei zu viel von Gefühlen gesprochen werde[ ], wodurch dies Abhandlung leicht eine allzu subjektive angreifliche Seite erhalten könnte. Denn das Gebiet der Kunstgefühle ist ein chaotisches Reich, worinn sehr viel verjährter schwachköpfiger Eigensinn und wenig Aufrichtigkeit herrscht [...]“ (ebd.). Diese Ausführung wendet sich deutlich gegen den romantischen Schönheitsbegriff, durchaus auch gegen Schinkels (1979: 29f.) Kritik an Aloys Hirt als gefühllosem Klassiktechnizisten. Hübsch schließt mit einer bemerkenswert funktionalistischen Phrase, die scheinbar hundert Jahre ihrer Zeit voraus ist: „Obgleich nicht alles Zweckmäßige schön ist, so kann doch das Zweckwidrige unmöglich als schön angenommen werden“ (ebd.). Obwohl Hübsch den Ausdruck nicht verwendet, interpretieren in seiner Folge die meisten Architekturtheoretiker (und -ideologen) seine Schrift als Suche nach dem ‚deutschen Stil‘. Dabei definieren sie vor allem – ähnlich Hübsch’ Vorgehensweise, wie man *nicht* bauen solle – was denn *nicht* als deutscher Stil gelten könne. Hier richtet sich eine Argumentationslinie immer wieder gegen die Architektur des sogenannten ‚Erbfeindes‘ Frankreich, was sich zunächst in der Ablehnung des Revolutions-Klassizismus á la Durand (1802-5), in der Folge aber als Ablehnung der Gotik ausdrückt: „Die nationalen Kunstgeschichten bauschten das Eigene und Individuelle mehr und mehr zu Mythen auf“ (von Beyme 1996: 224).

Am Ende des Jahrhunderts wird Wilhelm II., König von Preußen und Deutscher Kaiser, schließlich die Romanik als „ur-deutsch“ deklarieren, was falsch ist und von den Kunsthistorikern seiner Zeit (vgl. Dehio/von Bezold 1884) auch so gewertet wird. Die Kunstgeschichte ging zu diesem Zeitpunkt bereits von einer europäischen Entwicklung aus, auch wenn Dehio (1926) dies in seinen letzten Lebensjahren nach dem Ersten Weltkrieg wieder relativierte und

aufgenommen. „In dem ärmlichen Basiliken=Style des westlichen Reiches, wo die größte Einfachheit herrscht und die architektonische Verzierung sehr sparsam erscheint, konnte dies so nicht einwirken“ (ebd.: 33). Hiermit begründet sich die Tradition der deutschen Neu-Romanik.

nationalistische Töne anschlug. Das Politische bemächtigt sich in oder nach politischen Krisen und Umbrüchen auch scheinbar ‚unpolitischer' Wissenschaften wie der Kunstgeschichte. Dabei ist zu bedenken: „Die Kunstgeschichte entstand als selbstständige Disziplin erst im Zeitalter des Nationalismus und des Historismus. Ihre Genesis ist tief verwoben mit der hier aufgeworfenen Frage nach der nationalen Kunst verwoben" (von Beyme 1996: 223).

2.4 Der Einfluss der Philosophie auf die Architektur(theorie)

Wie in der Einleitung (vgl. Kap. 1) angedeutet, ist Johann Gottlieb Fichte nicht als herausragender Ästhetiker in Erscheinung getreten. Seine Äußerungen zur Ästhetik sind verstreut und erratisch und finden sich am ehesten im Zusammenhang mit der mehrfachen Überarbeitung seiner Wissenschaftslehre (Fichte 1796, 1810). Mit Architektur hat er sich – im Gegensatz zu Hegel – nicht explizit beschäftigt. Dennoch hat seine Philosophie, vor allem die programmatischen „Reden an die deutsche Nation" (Fichte 1808) und die Wissenschaftslehre, in der letzten Version der öffentlichen Vorlesung (Fichte 1812 [1834]) an der neugegründeten Berliner Universität, deren Rektor Fichte ab 1811 für ein Jahr war, einen nicht unbeträchtlichen Einfluss auf die zeitgenössische Architektur(theorie) und ihre Suche nach dem ‚deutschen Stil'. Besonders markant ist, so die Architekturtheoretikerin Petra Lohmann (2010), Fichtes Einfluss auf Schinkel, der die Vorlesungen zur Wissenschaftslehre besuchte und eifrig Notizen machte. Laut Lohmann (2010: 41) übertrug Schinkel Fichtes Ideen der sittlichen Volksbildung als nationale Aufgabe in die Architektur. Architektur und Kunst allgemein haben, so Lohmann (ebd.), für Schinkel der Bestimmung der nationalen Sache und der christlichen Sittlichkeit zu dienen. Peschken (1979) sieht Schinkels Architekturtheorie gar als „konsequenten Ausdruck Fichtescher Volks und Staats-Ideen" (ebd.: 15). Allerdings weisen Schinkels Äußerungen über die ästhetische Erziehung des Volkes, das nur auf diese Weise zu sittlicher Reife gelangen könne,[82] eher in die Richtung des Schiller'schen Bildungsideals, das dem ‚reinen und geistigen' Fichtes entgegensteht.

Ergebnis der intensiven geistigen Auseinandersetzung mit Fichte sei, so Lohmann (ebd.), in der Zeit vor 1815 Schinkels Bevorzugung der Gotik als dem ‚reinen' geistigen Stil vor der praktischen (von ihm als technisch angesehenen) Klassik und schließlich beider Verschmelzung in einem „neuen Styl" (Schinkel

82 „Der Mensch bilde sich in allem schön, damit jede von ihm ausgehende Handlung durch und durch in Motiven und Ausführung schön werde. [...] Mit andern Worten, jede Handlung sei ihm eine Kunst=Aufgabe – So hat er die Seligkeit auf Erden und lebt in der Gottheit [...]" (Schinkel 1979: 35).

1979: 28), einem „reinen Bau“ (Schinkel n. Rave 1941: 176), der als „geistiges Prinzip unserer neuen Weltperiode“ (Schinkel n. Wolzogen 1862 [1984]): 334) dienen solle. Allerdings hielt dieser neue Stil nur in Dutzenden nicht realisierten Entwürfen Einzug – vom Luisendenkmal 1810 bis zum Schloss Oriander auf der Krim 1837. Die „Architektur der Romantik“ (Lohmann 2010: 72) blieb nur eine Phantasie und konnte keinen wirklichen bzw. verwirklichten Architekturstil ausprägen. Nachdem Schinkel, ab 1810 Assessor an der Bauakademie für Ästhetik, endlich seinem Staat als Architekt nützen konnte, wie er gegenüber dem Grafen Haugwitz äußerte (vgl. Lohmann 2010: 30), entfernte er sich von den Phantasien und entdeckte den Klassizismus als staatstragenden Stil, zunächst in der *Neuen Wache*.

Mit der vollen Wiedererlangung der preußischen Staatlichkeit nach dem Wiener Kongress 1815 gewinnt die (öffentliche) Architektur eine gehobene Stellung als Staatsangelegenheit. Auch der vermeintliche „preußische Staatsphilosoph“ (Jaeschke 2003: 46) Georg Friedrich Wilhelm Hegel beschäftigt sich in seinen letzten Lebensjahren vor 1831 intensiv mit der Architektur. Im dritten Teil seiner Ästhetik, dem „System der einzelnen Künste“ (Hegel 1838: VI.), widmet Hegel sich ausführlich der Architektur. Er betrachtet die Architektur als „erste Kunst“ (ebd.: 300), vor der Skulptur, der Malerei und der Musik. In der Folge ordnet Hegel die Architekturerscheinungen in sein dreigliedriges System aus symbolischer, klassischer und romantischer Kunst. Dabei verhehlt er nicht seine Präferenz für die klassische Architektur, unter der er in erster Linie die altgriechische versteht. Hier seien aus der Zweckbezogenheit, bei dominantem Einsatz von Säulen sowie unter Verzicht auf unnötigen Zierrat, Werke geschaffen, die zeitlos schön seien und somit berechtigterweise als klassisch bezeichnet würden.[83] Aus der Zweckmäßigkeit leiten sich die Formen ab, „die dem Verstande angehören: das Geradlinige, Rechtwinklige, die Ebenheit der Flächen“ (Hegel 1838 [1964]: 296). Die klassischen Tempel stellten sich dem Betrachter durch ihre einfachen, offenen, in die Breite gebauten, eher flachen Anlagen als proportional, rhythmisch und maßvoll dar. Demgegenüber sieht Hegel die romantische Architektur, unter der er in erster Linie die Gotik versteht und als deren vortrefflichste Beispiele er die großen Kathedralen nennt, kritisch. In der gotischen Kirchenbaukunst werde der Zweck, die nach außen gekehrte Innerlichkeit des christlichen Glaubens, durch die nach oben

83 „Die Baukunst, wenn sie ihre eigentümliche begriffsgemäße Stellung erhält, dient in ihrem Werke einem Zweck und einer Bedeutung, die sie nicht in sich selbst hat. [...] Ihre Schönheit besteht in dieser Zweckmäßigkeit selber, welche, von der unmittelbaren Vermischung mit dem Organischen, Geistigen, Symbolischen befreit, obschon sie dienend ist, dennoch eine in sich geschlossene Totalität zusammenfügt, die ihren einen Zweck klar durch alle ihre Formen hindurchscheinen läßt [...]“ (Hegel 1838 [1964]: 303).

strebenden, sich von den klassischen Formen absetzende Türme und Schiffe vergegenständlicht.[84] Diese empfindet Hegel als ebenso unverhältnismäßig wie Verzierungen.

Unter symbolischer Architektur versteht Hegel – gleichsam als Vorläufer der klassischen – indische Grabmäler, ägyptische Pyramiden und zwischen Skulptur und Architektur stehende Obelisken, Phallussäulen und ägyptische Tempel. Er bezeichnet sie als symbolisch, weil sie ‚für sich' ständen und noch keine zweckdienliche Funktion einnähmen. Aus der Verbindung des Symbolischen mit dem Zweck gestalte sich die klassische Architektur. Hegel betont die für Völker und Religionen immense Bedeutung von Tempeln und anderen religiösen Kultstätten, die als materialisierte Bezugspunkte für die Identitätsgewinnung notwendig seien, damit Nationen einen „Ort" fänden, „um den her sie sich sammeln" (Hegel 1838: 275) können. An solchen Orten sei die Verbindung von Zweck und Symbol ideal. In einigen Punkten bleibt Hegel widersprüchlich. So formuliert er in der Einleitung zum Architekturkapitel zunächst, dass „die Architektur ihrem Grundcharakter nach durchweg symbolischer Art bleibt" (Hegel 1838: 270), „weil die Architektur überhaupt die ihr eingepflanzten Bedeutungen nur im Äußerlichen der Umgebung anzudeuten befähigt sei" (Hegel 1838: 271). Dennoch führt er die klassische und romantische Architektur als über den symbolischen Charakter von Kunst weit hinausragende Beispiele von zweckgebundenen Kunstwerken an. Dies widerspricht allerdings der oben ausgeführten hierarchischen Unterteilung der Künste, in der die klassische als die vollkommene bezeichnet wird, in der das Geistige durch die harmonische Verbindung zum Äußeren zu „Bewußtsein", „Unendlichkeit" und „Freiheit" (Hegel 1838: 121) gelange.

In der Einordnung und Bewertung der Architektur verfährt Hegel zwar systematisch, aber nichtsdestotrotz subjektiv geschmacklich urteilend. Ein beredtes Beispiel dafür ist seine verschiedene Sachverhalte vermischende Kritik am englischen Landschaftsgartenbau (etwa eines Peter Joseph Lenné, der nicht genannt wird) und bereits vorhandener oder geplanter Parkgebäude, wie Hegel sie in den Anlagen im *Glienicker Landschaftspark* und im Potsdamer *Neuen Garten* vorfand.

84 „Das Romantische hat auf der einen Seite das Prinzip der Innerlichkeit, der Rückkehr des Ideellen in sich; andererseits soll das Innere im Äußerlichen widerscheinen und aus demselben sich zu sich zurückziehen. In der Architektur nun ist es die sinnliche, materiell räumliche Masse, an welcher das Innerlichste selbst, soweit es möglich ist, zur Anschauung gebracht wird. Da bleibt bei solchem Material der Darstellung nichts anderes zu tun übrig, als das Materielle, Massige nicht in seiner Materialität gelten zu lassen, sondern es überall zu durchbrechen, zu zerstückeln, demselben den Schein seines unmittelbaren Zusammenhalts und seiner Selbständigkeit zu nehmen" (Hegel 1838 [1964]: 347).

> Es gibt in dieser Rücksicht zum größten Teil nichts Abgeschmackteres als solche überall sichtbare Absichtlichkeit des Absichtslosen, solchen Zwang des Ungezwungenen. Außerdem aber geht hier der eigentliche Charakter des Gartenmäßigen verloren, insofern ein Garten die Bestimmung hat, zum Lustwandeln, zur Unterhaltung in einem Lokale zu dienen, das nicht mehr die Natur als solche ist, sondern die vom Menschen für sein Bedürfnis einer selbstgemachten Umgebung umgestaltete Natur. Ein großer Park dagegen, besonders wenn er mit chinesischen Tempelchen, türkischen Moscheen, Schweizerhäusern, Brücken, Einsiedeleien und wer weiß mit was für anderen Fremdartigkeiten ausstaffiert ist, macht für sich selber schon einen Anspruch auf Betrachtung; er soll für sich selber etwas sein und bedeuten. Doch dieser Reiz, der sogleich befriedigt ist, verschwindet bald, und man kann dergleichen nicht zweimal ansehen; denn diese Zutat bietet dem Anblick nichts Unendliches, keine in sich seiende Seele dar und ist außerdem für die Unterhaltung, das Gespräch beim Umhergehen nur langweilig und lästig. (Hegel 1838: 350)

Hier wird, wie an anderen Stellen auch, deutlich, dass Hegel in seiner Ästhetik die Auseinandersetzung zwischen Klassik und Romantik fortsetzte, die er auch auf anderen Feldern der Philosophie vor allem mit Fichte und Schelling führte. Allerdings sind diese Ausführungen auch als eine mehr als versteckte Kritik am Kronprinzen Friedrich-Wilhelm IV., dem späteren „Romantiker auf dem Thron" (Strauß (1847) n. Kroll 1990: 2), zu verstehen, dessen Faible für Orientalismen und Exotismen zum Zeitpunkt der Vorlesung der Hegel'schen Ästhetik bereits erste bauliche Ausdrücke in Potsdam gewonnen hatten. Hegel mag ‚Staatsphilosoph' gewesen sein, das hielt ihn jedoch nicht davon ab, hin und wieder das führende Personal des Staats philosophisch zu maßregeln, wenn dieses entgegen seinem Staatsverständnis handelte. Dass Hegel meint, in den symmetrischen Parks des Barock bessere Gespräche führen (und wohl auch besser philosophieren) zu können als in den seiner Zeit neumodischen, ungeordneten Landschaftsparks überrascht in diesem Zusammenhang nicht. Zudem scheint sich in dieser Passage auch ein Ressentiment gegen die Aufnahme von ‚fremden' Architekturelementen in die preußische Staatsarchitektur auszudrücken. Aber auch hier bleibt Hegel widersprüchlich. Schließlich ist der Klassizismus ebenfalls ein ‚fremder' Baustil. Durch Schinkel ‚eingedeutscht', galt er vielen in den 1820er Jahren bereits als ‚heimisch'. Das änderte sich nach 1830, als die Frage ‚Was ist Deutschland?' politisch virulent wurde. Nun schärfte sich auch der Diskurs darüber, was ‚deutsche Architektur' sei. Der Klassizismus wurde zunehmend als das bezeichnet, was er war: die Adaption eines historischen Baustils, ein Historismus.

2.5 Die Begründung einer deutschsprachigen Architekturtheorie

Im Gegensatz zu Schinkel und Klenze hat der Architekt Gottfried Semper umfangreiche Schriften zur Architekturtheorie abgeschlossen, wenngleich auch sein Hauptwerk „Der Stil" (Semper 1878) unvollendet blieb.[85] Semper ist in diesem Zusammenhang nicht nur interessant, weil er als militanter Republikaner die bürgerliche Revolution 1849 in Dresden unterstützte und deshalb nach deren Niederschlagung als steckbrieflich gesuchter „Rädelsführer" und „Demokrat 1. Klasse" (Sturm 2003: 17) emigrieren musste. In seinen theoretischen Schriften versucht er, ästhetische Elemente der Architektur als politische Symbolik zu deuten. Außerdem ist er Wegbereiter eines Materialismus in der Architekturtheorie. Zunächst scheint er am auf das Material fokussierten Stilbegriff Schinkels anzuschließen.[86] Dann wendet er sich gegen den monochromen Klassizismus, vor allen Dingen in der als Kopie empfundenen Form Klenzes,[87] sowie gegen das als schematisch bezeichnete und vermeintlich die Freiheit einschränkende System Durands. In der Folge empfindet er den unverputzten Purismus des Klassizismus als „kahl" und „entseelt" (Semper 1834: 226) und befürwortet nicht nur die Bemalung von architektonischen Elementen, die es seiner Meinung nach bereits in der Antike gegeben habe, sondern auch die „Bekleidung" mit Stuck. Im theoretischen Hintergrund seiner später (vgl. Semper 1878) systematisch ausgeführten Analogiebildung von *Wand* und *Gewand* steht die Einsicht in die Geschichtlichkeit von Architektur und die Notwendigkeit der zeitgenössischen Adaption und organische Transformation historischer Vorbilder auf Grundlage vermeintlicher Naturgesetze.[88] Damit ist Semper ein theoretischer Wegbereiter des eklektischen Historismus. Aber Semper ist auch Verfechter des Kontextbezugs von Architektur, die sich in seiner Vorstellung an dem vorhandene städtischen Umfeld orientieren soll.[89] Außerdem setzt sich

85 Ausgerechnet der dritte Band, bei dem er sich systematisch zum Stilbegriff in der Architektur äußern wollte – kleinere Schriften dazu lagen bereits vor (vgl. Semper 1884) – blieb unvollendet.

86 „Es spreche das Material für sich und trete auf, unverhüllt, in der Gestalt, in den Verhältnissen, die als die zweckmäßigsten für dasselbe durch Erfahrungen und Wissenschaften erprobt sind, Backstein erscheine als Backstein, Holz als Holz, Eisen als Eisen, ein jedes nach den ihm eigenen Gesetzen der Statik" (Semper 1834: 219).

87 Vgl. Semper (1834: 217), worauf sich zwischen Semper und Klenze ein polemischer Streit entwickelte (vgl. Buttlar 1998).

88 Semper war bis zu seinem Tod Anhänger von Georges Cuvier (1817), dessen Naturtheorie zu seinen Lebzeiten von Charles Darwins Evolutionstheorie abgelöst wurde.

89 „Es lässt sich kein Jahrhundert aus der Weltgeschichte streichen und soll unsere Kunst den wahren Ausdruck unserer Zeit tragen, […] so muß sie den notwendigen Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit […] zu ahnen geben" (Semper 1845: 14). Der Architekt habe „einheimisch denken und

Semper intensiv mit Vitruv auseinander und kritisiert scharf dessen „harmonische Gesetze der Symmetrie, Proportionalität und Richtung" (Semper 1856: 203), da sie auf einer falschen Analyse der griechischen Architektur beruhten[90] und in der Folge dazu verleiteten, allgemeingültige Regeln für die Architektur aufzustellen, welche wiederum zu einer schematischen Anwendung in der Praxis führten und das für die Architektur entscheidende künstlerische Moment unterdrückten. Dies richtet sich offensichtlich gegen Architekturlehrbücher wie die Durands (1802-5). Mit Semper endet der mehr oder weniger dezidierte Bezug der Architekturtheorie auf Vitruv. Die folgenden Theoretiker gehen, wenn überhaupt, implizit auf diesen ein und setzen die Vitruv'schen Begriffe und ihre Renaissancerezeption als allgemeines Wissen voraus.

In seinem auf drei Bände angelegten, zuerst 1860 erschienenen theoretischen Hauptwerk „Der Stil" (Semper 1878 [1990]) gelangt Semper auf Basis etymologischer, archäologischer und ethnologischer Annahmen zu der Einsicht, dass die textile Kunst, die erste gewesen sei und die Architektur sich später unter Bezug auf diese entwickelt habe. Er stellt deshalb in den ersten beiden Bänden zunächst ästhetische Überlegungen zu Textilkunst sowie zur Keramik, Tektonik und schließlich zur Stereonomie an. Der Untertitel „Praktische Ästhetik" (Semper 1878 [1990]) verweist auf die Zielrichtung der Schrift. Auf diese Weise wird Semper zum Vordenker moderner Überlegungen (beispielsweise im Bauhaus) die den Designgedanken zur Grundlage der Architektur machen (nicht mehr die Baukonstruktion oder die Materialkunde) und dieselbe in enger Kommunikation mit dem Produktdesign sehen. Außerdem wird bei Semper das Bemühen um Verwissenschaftlichung der Architektur deutlich, wenn auch seine wissenschaftlichen Prämissen nicht immer so widerspruchslos waren wie seine mathematische Grundlagen.[91] Die Polychromieschrift Sempers (1834) provozierte einen regelrechten Historismusstreit in der deutschsprachigen Kunstwissenschaft (vgl. Boetticher 1846, Stieglitz 1836) und ebneten ihm den Weg zum Status als bedeutendstem deutschsprachigen Architekturtheoretiker der zweiten Jahrhunderthälfte. Die häufig nicht haltbare archäologische und naturwissenschaftliche Fundierung seiner Architekturtheorie machten Semper jedoch zum Ziel zahlreicher, oft polemischer Angriffe (Kugler 1835). Mit Klenze (vor allem in Bezug auf dessen *Philosophie*) hat er gemein, dass er – möglicherweise in Befolgung der Vitruv'schen Anweisungen, nach denen ein (guter) Architekt im

fühlen zu lernen und auf den Zusammenhang […], der dort Natur und Kunst, altes und Neus verknüpft" (Semper 1834: 1) zu achten.

90 Zudem kritisiert Semper eine seiner Meinung nach falsche Übersetzung Vitruv'scher Kernbegriffe. So sei das Wort Symmetrie, „das sonst in der ganzen lateinischen Literatur nicht vorkommt" (Semper 1856: 204) bei Vitruv eher im Sinne von Proportion gedacht.

91 Semper studierte zunächst Mathematik und Archäologie in Göttingen.

Grunde ein Universalgenie zu sein habe – sich zu vielen wissenschaftlichen und künstlerischen Fragen äußert und dabei auf dem nicht-architektonischen Felde zu eklatanten Fehlannahmen gelangt. Aber auch Goethe und Hegel sind in ihrer Zeit – wenn auch grandios – in die Universalgeniefalle getappt.[92]

Bedeutender – vor allem in diesem Zusammenhang – ist die theoretische Verknüpfung von Architektur und Politik in Sempers Schriften. Im Gegensatz zu Klenze sieht Semper nicht jedweden Staat als möglichen Förderer bedeutender Architektur an, sondern nur den demokratischen, der seine Bauten am „Maßstab zum Volke konzentriert" (Semper 1834: 221). In der Praxis bedient sich Semper deshalb „einer Neo-Renaissance als Ausdruck kosmopolitischer Einstellungen und eines liberalen Staatsbewusstseins" (Kruft 1985: 360). Die Gotik verachtet er als „lapidarische Übertragung der scholastischen Philosophie des 12. und 13. Jahrhunderts" (Semper 1860: XIX), die zeitgenössische Neo-Gotik gilt ihm als „falsch", „kokett" (Semper 1856: 399) und Ausdruck restaurativer Religions- und Staatsfrömmelei. Das Verhältnis von Architektur und Macht betrachtet er von seinen Anfängen bis hin zu seiner letzten größeren Schrift durchweg kritisch.[93]

Eine weitere, in die Moderne weisende Innovation ist Sempers Raumbegriff (v. a. Semper 1869), den der Architekturhistoriker Winfried Nerdinger (2003: 31) als Vorläufer von Konzeptionen wie denen von Sigfried Giedion (1941) sieht.[94] Auch seine Hinwendung zur geometrischen Begründung von Schönheit mithilfe des ‚Goldenen Schnitts' weist in diese Richtung (vgl. Semper 1856). Die vielen ambivalenten Facetten in Sempers Schaffen werden in der Bewertung Krufts glänzend zum Ausdruck gebracht: „Semper konnte den inneren Widerspruch nicht überwinden, der darin lag, einen neuen Stil zu wollen und ein Hauptrepräsentant des Historismus zu sein" (Kruft 1985: 361). Nach dem Tod Sempers, der seine letzte praktische Schaffensperiode dem Ausbau der Wiener Ringstraße in Wien widmete, wurden architekturtheoretische Schriften selten. Die wenigen systematischen architekturtheoretischen Publikationen der Zeit werden von Praktikern zumeist rückwärtsgewandt oder mit dem Blick nach England gerichtet verfasst. Zu den wenigen Ausnahmen gehören Rudolf Adamy (1881) und Rudolf Redtenbacher (1881). Letzterer bezieht sich, ähnlich Semper, auf einen materialistischen Ansatz und auf die in dieser Zeit erstpublizierte empirisch-psychologische Ästhetik Fechners (1876). Allerdings stellt er sich

---

92 Der Universalgeniekult scheint selbst im 20. und 21. Jahrhundert so etwas wie die Berufskrankheit von erfolgreichen Stararchitekten zu sein (vgl. Niemeyer 2013, Hadid 1991).

93 „[…] kostbare Monumente der Eitelkeit und des Eigensinns erheben sich an Stellen, die dem öffentlichen Nutzen geweiht seyn sollten" (Semper: 1834: 220).

94 „Semper kann unter den verschiedenen Blickwinkeln als Vordenker und Vorläufer der Moderne in Dienst genommen werden" (Nerdinger 2003: 31).

radikal und polemisch gegen Sempers Bekleidungstheorie, die er in die „historische Plunderkammer“ (Redtenbacher 1881: 235) verbannen will. Stattdessen müssten „Construktion, [...] Stoff, und [...] Zweck zum obersten Princip in der Tektonik werden“ (ebd.: 234). Er rückt also die Technik ins Zentrum seiner architekturtheoretischen Überlegungen. Adamy sieht in Boetticher einen „utilitaristischen Nachahmungstheoretiker“ (Adamy 1881: 145) und kritisiert auch Semper als mechanistischen Materialisten und fällt dabei zurück in den Innerlichkeits- und Geniekult der Romantik: „Denn für das ästhetische Gefühl war es zunächst gleichgültig [...] in welchem Material der Bau hergestellt wurde. Jene allgemeine Formen entspringen vielmehr einem inneren Gefühl und nur der richtige Instinkt der Phantasie rief sie in's Dasein“ (ebd.: 146). Interessant ist, dass sich beide höchst konträre Autoren – der eine materialistisch, der andere idealistisch – in einem einig sind: „[L]osgelöst von allzu starker Einbindung in umfassende Gedankengebäude erscheinen Vorstellungen wie ‚Einfachheit‘ und ‚Reinheit der Form‘ schon bei Redtenbacher [...] mit größter Häufigkeit. Und bei Adamy wird die ‚Reinheit der Formen‘ ästhetisch gedacht, den „idealen Elementen der architektonischen Schönheit [...] wieder zugeteilt“ (Oechslin 1994: 77). Das weist auf den Überdruss hin, den die zeitgenössische Architektur mit ihren überbordenden Stuckelementen an den Fassaden bei den Architekturtheoretikern verschiedener Richtungen auslöst.

2.6 Exkurs: Der Wiener Weg zur Moderne

2.6.1 Die ‚Erfindung‘ des Städtebaus: Camillo Sitte

Neuerungen gehen im deutschsprachigen Architekturtheoriediskurs seit Sempers Umsiedlung nach Wien 1871 vor allem von hier aus. Camillo Sitte (1889) hat mit „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ nicht nur die moderne Diskussion um den Städtebau begründet, sondern geht – und deshalb muss er hier genannt werden – auf den städtebaulichen Kontext von Architektur ein, ein Aspekt dem zuletzt in der Architekturtheorie der Renaissance gebührende Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die von ihm so empfundene „sprichwörtliche Langweiligkeit moderner Stadtanlagen (1909 [1983]: 2). Diese begründe sich auf dem rein technischen Charakter ihrer Entstehung und die Monotonie der Baufluchtlinien. Es gehe den Stadtplanern nur darum, die verkehrliche Verbindung innerhalb der Städte herzustellen. Deshalb bevorzugten sie symmetrische Rasterpläne, die diese Funktion am besten gewährleisteten. Künstlerische Aspekte spielten keine Rolle bei den Planungen. Das besondere Augenmerk Sittes ist auf städtische Plätze gerichtet. Diese hält er als konstituierende Räume für die bürgerliche Öffentlichkeit für unerlässlich. Um dieser Funktion gerecht zu werden, bedürften sie

auch ästhetischer Qualitäten. In den „moderne Stadtanlagen" (ebd.) seiner Zeit seien Plätze aber lediglich unbebaute Leerstellen.[95] Es ist zu vermuten, dass Sitte hiermit auch die Umgestaltung Wiens im Zuge der Ringstraßenbebauung und damit unter anderem auch Sempers Kaiserforum kritisiert.[96] Da ihre im Altertum entwickelte Funktion als öffentlicher Versammlungsraum oder als Marktplatz zunehmend in geschlossen Räume verlagert werde, würden öffentliche Plätze nunmehr lediglich hin und wieder als Orte größerer Festivitäten genutzt. Ästhetisch würden sie vernachlässigt und ohne künstlerisches Empfinden angelegt. Sitte nennt diverse antike und Renaissance-Plätze, vorwiegend in Italien, die ihren künstlerischen Charakter vor allen Dingen durch die den Platz abschließende geschlossene Bebauung erfahren würden. Dabei würden sogar unregelmäßige Polygone „geschlossen" (ebd.: 38ff.) wirken, weil sie historisch gewachsen seien. Daraufhin kritisiert Sitte die Fetischisierung von Symmetrie, Geradlinigkeit und rechtem Winkel in der Moderne.[97] Dies führe zu einem „Mangel an Platzrichtung, an Mannigfaltigkeit der Ansichten und an Geltendmachung der Gebäude" (ebd.: 108). Dennoch will er nicht hinter die Errungenschaften der modernen Zeit, d.h. die Verbesserung durch die Hygiene in den Städten, zurück. Er erkennt auch die Notwendigkeit des Planens für die Verkehrsfunktion an (ebd.: 103, 116ff.). Ein Bebauungsplan solle jedoch nicht nur nach rein funktionalen, sondern auch nach ästhetischen Kriterien aufgestellt werden. Die Gebäude sollen sich aufeinander beziehen, es solle ein erkennbares Programm des Städtebaus – ein damals neuer Begriff – entwickelt werden. Die historisierende Rekonstruktion zerstörter antiker oder mittelalterlicher Stadtquartiere lehnt Sitte jedoch ab, „es müssten allerlei Krummbeziehungen, Straßenwinkel, Unregelmäßigkeiten künstlich im Plane vorgesehen werden; also erzwungene Ungezwungenheiten; beabsichtigte Unabsichtlichkeiten" (Sitte 1909: 123).[98] Letztlich plädiert Sitte gegen die symmetrische Modernisierung vorhandener

95 „Vom künstlerischen Standpunkte aus sind das gar keine Plätze, sondern Zwickelreste leeren Raumes, welche beim Zusammenschneiden der rechtwinkligen Baublöcke übrigblieben" (Sitte 1909 [1983]: 98f.).

96 Schließlich lautet der Untertitel von Sittes Schrift: „ein Beitrag zur Lösung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien" (Sitte 1889).

97 Sitte spricht von seiner Zeit – er lebte von 1843-1903 – als „mathematisch abgezirkeltes modernes Leben, in dem der Mensch förmlich selbst zu Maschine wird" (Sitte 1909 [1983]: 8). Für die daraus abgeleitete Symmetriekritik wird er später von Le Corbusier als Apologet der „Willkürlichkeit und Verherrlichung der geschwungenen Linie" (Le Cobusier 1929: 5) bzw. Freund krummer Eselpfade angegriffen („Die gekrümmte Straße ist der Weg der Esel, die gerade Straße ist der Weg der Menschen" (Le Corbusier 1929: 13)).

98 „Sowohl das moderne Leben als auch die moderne Technik des Bauens lassen eine getreue Nachahmung alter Stadtanlagen nicht mehr zu, eine Erkenntnis, der wir uns

alter Stadtanlagen und für einen Formenreichtum und die Integration von Grünanlagen bei Stadterweiterungen. Hierin sowie in einigen weiteren Punkten[99] ist Sitte auch nicht nur Traditionalist. Er befürwortet eine ‚aufgelockerte und gemäßigte Moderne', die das Vorhandene respektiert. Das macht ihn gegen Ende des 20. Jahrhunderts wieder anschlussfähig an postmoderne und modernekritische architekturtheoretische Diskurse. Gleichwohl soll bei Sitte „durch den Rückgriff auf die Schönheit und Charakteristik der mittelalterlichen Stadt Heimatgefühl, Bindung und letztlich nationaler Stolz erzeugt werden" (Nerdinger 1988: 23), was wohl nicht anders als „konservativ" (ebd.) zu bezeichnen ist. In der Folge wird Sittes „eifrigster Schüler Karl Henrici" (ebd.) die um die Jahrhundertwende entstehende ‚typisch deutsche' Großstadtkritik mitgestalten, die in den „Kampf um das deutsche Wesen im Städtebau" (Henrici 1904: 1) zieht und namentlich den ausländischen Einfluss zurückdrängen will (vgl. Henrici 1891).[100] „Der Entwurzelung in der Großstadt und dem modernen ‚Nomadentum' wird als konservativer Gegenpol die Schaffung von Heimat gegenübergestellt. Die soziale Problematik reduziert sich auf fehlendes Heimatgefühl […]" (Nerdinger 1988: 23). Angesichts der Wohnungsnot in den Großstädten hätte das neu entstehende Fach *Städtebau* entscheidende theoretisch-praktische Verbesserungen entwickeln müssen, war aber in der Gestalt Camillo Sittes nur auf Stadtverschönerung und die theoretische Rekapitulation alter italienischer Städte ausgerichtet. „Die wirklichen Probleme der Zeit […] sind bei Sitte vollständig ausgeklammert" (Nerdinger 1988: 23).

2.6.2 Vom Jugendstil-Architekten zum Städtebauer mit sozialem Gewissen: Otto Wagner

Radikaler als Sitte bekennt sich Otto Wagner, ebenfalls ein Wiener, zur aufkommenden Moderne. Als junger Mann wird Wagner, der 1860/61 unter anderem auch an der Berliner Bauakademie studierte, schnell mit historisierenden Bürger(miets)häusern erfolgreich. Im Jahr 1894 wurde er als ordentlicher Professor für Architektur mit dem Schwerpunkt historischer Stile berufen. In den 1890er Jahren begann er sich vom Historismus zu lösen und sich mehr und mehr der klassisch-konstruktiven Bauweise der Berliner Schule zuzuwenden.

nicht verschließen könne, ohne in unfruchtbare Phantasterei zu verfallen" (Sitte 1909: 124).

99 „Auf perspektivische Wirkungen wäre Bedacht zu nehmen sowie auf die Ausnützung der etwa von Natur gegebenen Fernsichten" (Sitte 1909: 145).

100 Eine Analyse zum Nationalismus in Henricis Architekturtheorie liefert Fehl (2000: 99ff.). Werner Sonne (2005) verteidigt die ‚Sitte-Schule' gegen eine – vorschnelle, wie er findet – politisch motivierte Verurteilung.

Dennoch verwendete er in dieser Zeit Fassadenschmuckelement im aktuellen Jugendstil, entwickelte jedoch eine eigene, typisch Wienerische Variante dieser internationalen Kunst- und Architekturbewegung,[101] die anderswo als *modernisme* (Katalonien) oder *art noveu* (Frankreich, Belgien) bezeichnet wurde. Wagner legte in dem gleichnamigen Werk 1890 dar, was er unter „moderner Architektur" (Wagner 1890) verstand. Mit der Beauftragung zur Ausarbeitung eines Generalregulierungsplans (der letztendlich ein Stadterweiterungsplan war) und der Stationsbauten für die Wiener Stadtbahn wandte er sich dem Städtebau zu, was nach der Jahrhundertwende zu einer (für die Zeit) radikalen funktionalen Bauweise seiner nun zumeist öffentlichen Bauten führte. Seine städtebaulichen Maximen hielt er in der Schrift „Die Groszstadt" (Wagner 1911) fest, die sich zwar stark auf Wien bezog, aber vom Autor als allgemeingültig verstanden wurde. Im Jahr 1914 veröffentlichte er eine wesentliche erweiterte und veränderte Version seiner *Modernen Architektur* unter dem Titel „Die Baukunst der Zeit" (Wagner 1914).

Für Wagner bedeutete Architektur Ausdruck „des modernen Lebens" (Wagner 1914: 11). „Die Kunst unserer Zeit musz uns Modernen, von uns geschaffene Formen bieten, die unserem Können unserem Tun und Lassen entsprechen" (Wagner 1914: 33). Sie suche sich ihre Vorbilder nicht in der Natur, sondern sei der „höchste Ausdruck menschlichen an das göttliche streifende[] Könnens" (Wagner 1914: 13). An Semper anschließend dekretiert er: „Etwas Unpraktisches kann nicht schön sein" (Wagner 1914: 44). Allerdings widerspricht er Semper, wenn er sowohl Material als auch Technik in der Konstruktion offenlegen will. Dennoch vertritt er einen künstlerischen Begriff der Architektur und wendet sich gegen eine rein technische Auffassung. Aber die Technologie kreiere im Zusammenhang mit neuen Materialien im Kontext sozialer Umwälzungen einen Stil der Zeit:

> Alles modern geschaffene musz dem neuen Materiale und den Anforderungen der Gegenwart entsprechen, wenn es zur modernen Menschheit passen soll, es muss unser eigenes besseres demokratisches, selbstbewusztes, unsere scharf denkendes Wesen veranschaulichen und den Kolossalen technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften sowie dem durchgehenden praktischen Zuge der Menschheit Rechnung tragen. (Wagner 1914: 39)

Eine deutlichere Verbindung von praktischer und funktionaler Ästhetik mit einem aufgeklärten, demokratischen Politikverständnis kann man sich kaum vorstellen. Hier wird Modernität nicht nur mit schnörkellosen Formen, sondern auch mit dem politischen System der Demokratie verbunden. Dabei muss man sich vor Augen halten, dass die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn zu

101 Das meint, dass der Jugendstil international und regional zugleich war.

dieser Zeit formal betrachtet noch undemokratischer war als das wilhelminische Deutsche Reich. In Wagners Schrift fehlt die in Deutschland in vergleichbaren Denkschriften immer anzutreffende Ehrerbietung gegenüber dem Regenten.[102]

Mit dem neuen Stil einher gehe eine deutliche Veränderung des bisherigen Empfindens, [der] „beinahe völlige Niedergang der Romantik und das fast alles usurpierende Hervortreten der Zweckerfüllung“ (ebd.: 43). Damit ist ein gewisser Widerspruch zu einer demokratischen Ästhetik ausgesprochen, die man ja auch als ‚freie Wahl‘ des Stils (also auch romantischer Derivate) interpretieren könnte. Wagner deutet mit dem Wort ‚ursupierend‘ an, dass er Zweck und Funktion der Architektur in naher Zukunft durchaus als diktatorisch erwartet. Die Kluft zwischen Moderne und Renaissance sei schon zu seiner Zeit „größer als zwischen der Renaissance und der Antike“ (ebd.: 42). Die Entstehung des neuen Stils ergebe sich (wie in früher Epochen auch) dadurch, „dasz neue Konstruktionen, neues Materiale, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen eine Änderung oder Neubildung der bestehenden Formen erforderten“ (ebd.: 31). Damit sieht er Baustile an die Gesellschaften ihrer Zeit gebunden und die Künstler als Repräsentanten ihrer Epoche (vgl. ebd.: 31). Im 19. Jahrhundert jedoch, so Wagner, versuchten „Stil-Apostel“ (ebd.) unter dem Einfluss nichtkünstlerischer, nämlich politischer Ereignisse, Stile aus diesen abzuleiten und politisch zu dekretieren. Das führe zunächst zum „Durchpeitschen aller Stilrichtungen“ (ebd.) und schließlich zur im „Stildusel“ (ebd.) erfolgten Ausrufung des „altdeutschen Stils“ (ebd.), unter dem die epigonale Verwendung aller möglichen vergangenen Stile verstanden werde, wenn sie nur *alt* erschienen. Dieser Eklektizismus führe, so Wagner, jedoch zu einem „künstlerischen Katzenjammer“ (ebd.). Für die moderne Zeit müsse ein „anderer Ausdruck gefunden werden“ (ebd.), ein „uns repräsentierender Stil“ (ebd.: 40), der den „Zusammenhang von Geschmack, Mode und Stil“ (ebd.: 35) erfasse.

> Wir haben, zufolge unserer sozialen Verhältnisse und durch die Macht unserer modernen Errungenschaften bedingt, alles Können, alles Wissen der Menschheit zur freien Verfügung. (Wagner 1914: 40)

Dies stehe im Gegensatz zu früheren Epochen, in denen „nur wenige überlieferte Motive und der Verkehr mit einigen Nachbarvölkern zu Gebote“ (ebd.) gestanden hätten. Wagner spricht hier implizit die Internationalität der

---

102 In Österreich wurden nach dem 1. Weltkrieg, anders als in der Weimarer Republik, alle Adelstitel abgeschafft; die Kaiserfamilie Habsburg-Lothringen wurde enteignet. Hätte man das auch in Deutschland geschafft, müsste sich die Gesellschaft heute nicht juristisch mit den Forderungen sogenannter Preußenprinzen herumschlagen.

Moderne an, die sich jeder nationalistischen Vereinnahmung durch ihre Entstehungs- und Entwicklungsbedingungen widersetze. Deshalb bezieht sich die spätere Bezeichnung *International Style* für funktionalistische moderne Architektur, die in den 1930er Jahren von Henry-Russell Hitchcock und Phillip Johnson (1932) kreiert wurde, implizit auf Otto Wagner. Aufschlussreich sind auch Wagners Anmerkungen zu dezidiert politischer Architektur, also zu Gebäuden mit politischer Funktion:

> Bei einer Konkurrenz für ein Rathaus haben sich ‚Baukünstler' und […] Preisrichter bemüht, das zu errichtende Bauwerk mit der alten ‚malerischen' Umgebung in Einklang zu bringen, sie sind sozusagen vom System Theaterdekoration ausgegangen, haben aber nicht bedacht, daß der Neubau des Rathauses den Umbau aller umgebenden Häuser zur Folge hatte, so daß schließlich ein altes Rathaus von moderne Häusern umgeben wurde. (Wagner 1914: 38)

Dies entspreche aber nicht den Auftraggebern, die „weniger altdeutsche Männer, sondern stramme, selbstbewußte, moderne Deutsche" (ebd.) gewesen seien. Hier taucht das ‚Deutsche' einmal in Wagners Ästhetik auf, um zugleich mit Verweis auf das Moderne und das (politische) Selbstbewusstsein (also das nicht einem Fürsten unterwürfige) politisiert zu werden, statt den politischen Ausdruck (in diesem Fall ‚deutsch') schlecht zu ästhetisieren. Wagner nimmt damit die abschließende Forderung Walter Benjamins (1936 [1963]) aus „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" vorweg.

Gegen Camillo Sitte wendet er sich mehrfach und deutlich, wenn er monotone Baufluchten vor allen Dingen im Massenwohnungsbau verteidigt. Bereits früh hat er sich gegen den „wuchernden Baukapitalismus" (Wagner 1895: 4) gewandt. Nun, nach 1900, sieht er die Lücken, die der „Städtebau nach künstlerischen Grundsätzen" (Sitte 1889) gelassen beziehungsweise gerissen hatte: Es ist vor allem das Wohnungsbauproblem, dass der Städtebauer anzugehen habe, dabei gehe es um Quantität und Funktionalität, nicht in erster Linie um Schönheit.[103] Durch lange breite Straßen könne die „Unifomität zur Monumentalität erhoben" (ebd.) werden. Im selben Atemzug wendet er sich gegen das „Übertrumpfen im Außendekor" (ebd.: 4) der historisierenden Gründerzeitfassaden (die er selbst lange Zeit erfolgreich projektierte) und „absichtliche, unmotivierte Straßenkrümmungen" (ebd.), die malerische Effekte evozieren wollen. Das sei für eine moderne Großstadt, die auf schnellen Verkehr angewiesen ist, unangemessen. Hier spricht der ‚Anti-Sitte' und ‚Prä-Le Corbusier'. Wagner geht

103 „Unser demokratisches Wesen, in welches die Allgemeinheit mit dem Schrei nach billigen und gesunden Wohnungen und mit der erzwungenen Lebensweise der Ökonomie eingpreßt wird, hat die Uniformität unserer Wohnhäuser zur Folge. Deshalb wird auch diese im zukünftigen Stadtbilde stark zum Ausdrucke kommen" (Wagner 1911: 3).

davon aus, dass sich die Einwohnerzahl von Großstädten in 30-50 Jahren verdoppeln werde. Darauf müsse die Verwaltung mit vorausblickender Planung „der Wohnbauten, öffentlichen Gebäude, Verkehrswege, sanitäre Einrichtungen (ebd.: 8) reagieren, sonst entstehe „Chaos“ (ebd.). Wagner liegt die öffentliche Hygiene besonders am Herzen. Er ist für die funktionale Trennung von Stadtbezirken, allerdings „geht es doch nicht an Bezirke ganz für einen Zweck zu schaffen“ (ebd.: 9). Also keine radikale Trennung in Wohnen, Arbeiten und Freizeit, sondern eine „Bestimmung nach Berufen“ (ebd.). Parks, Krankenhäusern und andere öffentliche Einrichtungen müssten in allen Stadtbezirken eingerichtet werden. Er spricht sich für breite Radialstraßen aus und für bis zu 100 Meter breite Zonenstraßen außerhalb der in näherer Zukunft zu bebauenden Flächen, die das „zu Erwartende, Unbekannte in sich aufzunehmen hätten“ (ebd.: 10).

> Eins aber wird unbedingt bei jeder Großstadtregulierung zur Hauptsache werden müssen: Kunst und Künstler zu Worte kommen zu lassen, welche den die Schönheit vernichtenden Einfluss des ‚reinen‘ Ingenieurs für immer zu brechen und die Macht des Vampyrs ‚Spekulation‘ aufs Engste einzudämmen, der heute die Autonomie der Großstädte illusorisch macht. (Wagner 1911: 17)

Um gegen die Spekulation vorzugehen, spricht sich Wagner im Sinne des damaligen Wiener Oberbürgermeisters dafür aus, Elektrizitäts-, Wasser und Gaswerke sowie Verkehrsbetriebe „in den Betrieb der Gemeinde zu übernehmen“ (ebd.: 18). Aber damit nicht genug: Der ehemalige Baulöwe Otto Wagner schlägt vor, den Wertzuwachs von Bauland (und bebautem Land) der Stadtverwaltung zukommen zu lassen, damit sie hinreichend Mittel habe, ihre Aufgabe zu erfüllen. Eine Idee die zwanzig Jahre später Martin Wagner in Berlin aufgreift.

> Die Repräsentativität einer Großstadt entsteht durch das bestehende Schöne und das zu schaffende Schöne. (Wanger 1911: 4)

Im Zuge einer weiteren Ausdehnung ins Umland spricht sich Wagner für die „Expropriation“ (ebd.: 18) von Privatbesitz aus, damit die Gemeinde in der Lage sei,

> die Regulierung der Grundpreise, Verpachtung etc den Ausbau der Stadt in gewisse Bahne zu lenken, den erforderlichen öffentlichen Grund für die einzelnen Bezirke zu reservieren, die heuet florierende Grundspekulation einzudämmen und mit dem resultierenden Gewinn die großartigsten Institutionen und Stadtameliorierungen durchzuführen.“ (Wagner 1911: 19)

Auf diese Weise würde der Städtebau den „Anforderungen der Verwaltung, des Verkehrs, der Hygiene und der Kunst voll entsprechen“ (Wagner 1911: 21).[104]

104 Beachtenswert ist die Reihenfolge der Prämissen.

Das ist wirklich radikal modern: ästhetisch *und* politisch, wogegen Adolf Loos auf der rein geschmackliche Ebene verhaftet bleibt (vgl. Kap. 2.6.3). Wagner schließt mit zwei explizit politischen Forderungen nach einem „Expropriationsgesetz" (ebd.: 19) und einem „Stadtwertezuwachsfons" (ebd.), der die stark zufließenden Mittel verwalten und in „Volkshäuser, Volkswohnhäuser und Volksanatorien" (ebd.) investieren könne.

Scharf wendet er sich gegen Einfamilienhäuser in *Gartenstädten*. Diese seien unökonomisch und nicht zweckdienlich, weil „durch die Vermehrung und Verminderung der Familienmitglieder, durch die Änderung des Berufes, und der Lebensstellung etc. ein beständiger Wechsel des Erwünschten der Millionenbevölkerung entsteht. Die Wünsche die draus entstehen, können nie durch das Mietshaus und nie durch das Einzelwohnaus erfüllt werden (Wagner 1911: 21). Stattdessen sollten

> Wohnungen in Häusern auf Baublöcken von vier bis sechs Parzellen geteilt, von denen jeder mit einer Front an einem Garten, Platz oder Park liegt und auf drei Seiten mit 23 Meter breiten Straßen umgrenzt ist, welche Wohnungen alle kulturellen Errungenschaften aufweisen, also gesund, schön, bequem und billig sind [...]. Der Hinweis auf Tradition, Gemüt, malerische Erscheinung etc. als Grundlage moderner Wohnungen ist unserm heutigen Empfinden nach einfach zu abgeschmackt. (Wagner 1911: 21)

Das Einzelwohnhaus werde aber nicht verschwinden, sondern ein Privileg der „oberen Zehntausend" (ebd.: 22) sein. Schließlich fügt Wagner noch ein paar unbelegte laiensoziologische Vermutungen hinzu, nach denen „die Anzahl der Großstadtbewohner, welche es vorziehen, in der Menge als ‚Nummer' zu verschwinden bedeutend größer als die Anzahl derjenigen [sei], welche täglich einen ‚guten Morgen' [...] von ihren sie bekrittelnden Nachbarn im Einzelwohnhause hören will" (Wagner 1911: 21f.). Visionär spricht Wagner vom „fahrbaren Haus" (ebd.) und dem „zusammenstallbaren Haus auf von der Stadtverwaltung gemieteten Gelände" (Wagner 1911: 21). Wagner führt diese Ideen nicht näher aus, vor allem auch nicht, wer seine Bewohner sein werden. Aber hier werden die heutigen, seit den 1950er Jahren existierenden Trailerparks in den USA antizipiert, auch wenn diese privatwirtschaftliche Unternehmen sind.

> Es geht nicht an, [....] die Entwicklung der Großstadt dem erbärmlichsten Grundwucher auszurichten. Der Schade, der den Bewohnern und der Stadtvertretung dadurch erwächst, ist in volkswirtschaftlicher Beziehung als ungeheuerlich zu bezeichnen. Er wird stets ungeheuerlicher, weil die fortschreitende Zeit in stets irreparabler macht. (Wagner 1911: 22f.).

Trotz dieser polit-ökonomischen getränkten Ästhetik schließt er damit, dass der Zweck einer Großstadt ist,

> der befriedigende Aufenthalt einer Millionenbevölkerung zu sein […], dies ist aber nur zu erreichen durch die Kunst. (Wagner 1911: 23)

Eine Großstadt solle „ihren Zweck erfüllen" (ebd.: 6), das erinnert an das Bonmot von Karl Kraus: „Ich verlange von einer Stadt, in der ich leben soll: Asphalt, Straßenspülung, Haustorschlüssel, Luftheizung, Warmwasserleitung. Gemütlich bin ich selbst." (Kraus 1911: 35). Dass sich gerade in Wien vor dem Ersten Weltkrieg solch ein radikaler Funktionalismus ausdrückt, mag überraschen, gilt doch vielen Zeitgenossen Berlin (z. B. in der Beschreibung durch Georg Simmel (1903)) als hektische, rationale, unromantische und geschäftsmäßige Großstadt. In Berlin dagegen sind die ersten architekturtheoretischen Wendungen in Richtung Funktionalismus (Behrens 1913; 1914) noch verbrämt mit nationalistischen Wendungen.

Generell nimmt Wagner viele der radikal funktionalistischen Ansichten Le Corbusiers vorweg, verbindet sie allerdings mit der Formgebung eines reduzierten, ‚rationalistischen' Jugendstils. Er gilt somit als Bindeglied zwischen dem ‚Prämodernen' Gottfried Semper und den Radikalen Adolf Loos und Le Corbusier (vgl. Oechslin 1994). Aufgrund seiner Lehrtätigkeit an der Wiener Akademie und seiner umfangreichen Baupraxis ist er der einflussreichste deutschsprachige Architekt der Jahrhundertwende. Dies ist auch in den zahlreichen Übersetzungen seiner Werke ins Englische, Französisch und Italienische dokumentiert (vgl. Wagner 1980a/b, 1988).

2.6.3 Der Polemiker der Moderne: Adolf Loos

Der zweifellos radikalste Wegbereiter der modernen Architektur im deutschsprachigen Raum war der Wiener Adolf Loos. Sein ornamentfreies Gebäude am Michaelerplatz gegenüber dem Osteingang zur Wiener Hofburg, fertiggestellt im Jahr 1910, gilt – ungeachtet der modernen Industriebauten der AEG in Berlin-Moabit von Peter Behrens und des Fagus-Werks in Alfeld an der Leine von Walter Gropius, die beide etwa zur selben Zeit entstehen – als erstes modernes Wohnhaus im deutschsprachigen Raum.[105] Bereits seit 1898 publizierte Loos in der Wiener *Neuen Freien Presse* Artikel zu geschmacklichen

105 Loos geht damit einen neuen Weg zwischen Architektur und Theorie: Während sich bisher praktizierende Architekten eher ‚nebenbei' architekturtheoretisch betätigten, verfährt Loos umgekehrt. Nach jahrelanger publizistischer Tätigkeit ist das Haus am Michaelerplatz sein erster Praxisnachweis. Er begründet damit einen Architektentypus, der erst in der Postmoderne prominent wird: Auch Peter Eisenmann und Daniel Liebeskind waren zunächst lange als Architekturtheoretiker tätig, bevor sie auch als Architekten praktizierten, Libeskind zuerst mit dem Jüdischen Museum in Berlin.

Fragen in Architektur, Mode und Kunstgewerbe. Ausgehend von Sempers Bekleidungstheorie[106] gelangt er im Jahr 1908 zu seiner bekannten Aussage „Ornament ist Verbrechen“ (Loos 1908). Dabei ist festzustellen, dass Loos im Architekturdiskurs mit seinen Aussagen eine singuläre Erscheinung bleibt und dass er sie nicht theoretisch, sondern mit laienpsychologischen und -anthropologischen Anekdoten begründet. Er formuliert seine Architekturkritik zweifellos unterhaltsam radikal – wenn man von den ‚zeittypischen', heute als rassistisch zu bezeichnenden Floskeln absieht – und pointiert und ist darin seinem Wiener Freund, dem Satiriker und politischen Kommentator Karl Kraus, sehr ähnlich.

Im Nachwort zu seiner Schriftensammlung „Ins Leere gesprochen“ (Loos 1921) bekennt er sich in der Begründung für die von ihm verwendete Kleinschreibung der Substantive zu einer anti-nationalistischen Position.[107] Dagegen erweist er in einem seiner ersten Zeitungsartikel (Loos 1898a) dem Kaiser von Österreich die Ehre und bezeichnet ihn als scharfsinnigen Kunst- und Architekturkenner.

> Hat doch die Architektur wo[h]l am meisten unter allen Künsten guten Grund, ihrem kaiserlichen Protector dankbar zu sein. Was hat sie ihm nicht Alles zu verdanken! Wie würde man mit den reichen Mitteln umgegangen sein, wenn nicht der Kaiser selbst eingegriffen hätte zum Wohl der Kunst und zum Mißvergnügen derjenigen Herren, die durch das langjährige Sitzen im Hochbau-Departement zu

106 „Es gibt architekten, die das anders machen. Ihre phantasie bildet nicht räume, sondern mauerkörper. Was die mauerkörper übrig lassen, sind dann die räume. Und für diese räume wird nachträglich die bekleidungsart gewählt, die dem architekten passend erscheint. Der künstler aber, der *architekt*, fühlt zuerst die wirkung, die er hervorzubringen gedenkt, und sieht dann mit seinem geistigen auge die räume, die er schaffen will. Die wirkung, die er auf den beschauer ausüben will, sei es nun angst oder schrecken, wie beim kerker; gottesfurcht, wie bei der kirche; ehrfurcht vor der staatsgewalt, wie beim regierungspalast; pietät, wie beim grabmal; heimgefühl, wie beim wohnhause; fröhlichkeit, wie in der trinkstube – diese wirkung wird hervorgerufen durch das material und durch die form“ (Loos 1898b [1962]: 106, [Kleinschreibung im Original]).

107 „Außer dem deutschen gott haben wir auch die deutsche schrift. Beides ist falsch. [...] Ich Deutscher, protestiere dagegen, daß alles, was von anderen völkern für immer abgelegt wurde, als deutsch ausgeschrien werde. Ich bin dagegen, daß immer und immer wieder zwischen deutsch und menschlich eine schranke gezogen wird. [...] Nimmt aber der Deutsche die feder zur hand, dann kann er nicht mehr schreiben, wie er denkt, wie er spricht. Der schreiber kann nicht sprechen, der redner nicht schreiben. Und schließlich kann der Deutsche beides nicht.“ (Loos 1921: 166) Die ironische Polemik, die Loos' Schriften auszeichnet, wird hier besonders deutlich.

> den Monumental-Arbeiten besonders prädestinirt erschienen. Man denke nur an die sensationelle Berufung Semper's […]. (Loos 1898a: 16)[108]

Ein ironischer Unterton ist auch in dieser Formulierung nicht zu verkennen. Ironie, die schicksalhaft wäre, wenn es – wie kolportiert – stimmte, dass Kaiser Karl nach Errichtung des Loos-Hauses nie wieder von der Hofburg in Richtung des Michaelerplatzes geschaut habe (vgl. wikipedia 2022).

„Ornament und Verbrechen" (Loss 1908) strotzt vor überheblichen Formulierungen, in denen Loos gar nicht erst versucht, seinen persönlichen Geschmack theoretisch zu begründen.[109] Ornamente sind für ihn „erotischen Ursprungs" (Loos 1908 [1962]: 277),[110] das Anbringen von Ornamenten an Wänden „ist beim Papua und beim Kinde natürlich […], beim modernen menschen eine degenerationserscheinung" (ebd.). Seine berühmte ‚Schlussfolgerung' lautet:

> Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher. […] der mensch unserer zeit, der aus innerem Drang die wände mit erotischen symbolen [ergo: Ornamenten, MG] beschmiert, ist ein verbrecher oder degenerierter. (Loos 1908 [1962]: 276f., Kleinschreibung im Original)

Politisch (aufrührerisch) wird Loos, wenn er den (österreichischen) Staat dafür geißelt, dass er die „frage nach der entwicklung und der Wiederaufnahme des ornamentes zu der seinen" (ebd.: 279) mache. Implizit wird der Staat bei Loos also zum ‚Verbrecherstaat', explizit „geht eben jeder staat von der voraussetzung aus, daß ein niedrig stehendes volk leichter zu regieren ist" (ebd.). Das Ornament werde dabei zum ästhetischen Mittel der Unterdrückung des Volks. Vorsorglich weißt er daraufhin, dass sein „drang nach einfachheit" (ebd.: 280) keine Selbstkasteiung, keine Askese sei. „Mir schmeckt es so besser." (ebd.) Zudem sei das Ornament ein „verbrechen an der volkswirtschaft, daß dadurch menschliche arbeit, geld und material" (ebd.) vernichte. „Wehe, wenn ein volk in der

108 Hier nicht in Kleinschreibung, da aus einer Zeitung – und, ungewöhnlich für die Zeit, noch in altdeutscher Frakturschrift – übertragen.

109 „Man kann die kultur eines landes an dem grade messen, in dem die abortwände beschmiert sind […] Ich habe folgende erkenntnmis gefunden und der welt geschenkt: evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornaments aus dem gebrauchsgegenstande" (Loos 1908 [1962]: 277, Kleinschreibung im Original).

110 Die geradezu obsessiv beschriebene angebliche Verbindung von Ornament und Erotik mutet angesichts von Loos' späterer Verurteilung als Sexualstraftäter – er hatte kleine Mädchen zu pornografischen Posen animiert und war im Besitz von mehreren Hundert kinderpornografischen Fotografien und Bildern (Wien 1928 [2015]) – befremdlich an und legt nahe, dass dieser Schlüsseltext der architektonischen Moderne selbst von einem ‚Verbrecher' verfasst wurde.

kulturellen entwicklung zurückbleibt. Die Engländer werden reicher und wir ärmer…" (ebd.: 282). Loos verbindet seine Ornamentfeindlichkeit auch mit hygienischen Überlegungen, die wiederum einen Gegensatz zwischen ‚kranken' (ornamentverwendenden) Kunstgewerblern und *dem* „arbeiter" konstruieren, „der so gesund ist, daß er kein ornament erfinden kann" (ebd.: 283). Hier scheint sich der Selbsthass der bürgerlichen Wiener Intellektuellen, wie er auch bei Karl Kraus und Robert Musil (1906) anklingt, in gefährliche Vernichtungsphantasien zu steigern: „man zünde ein Stadt an, man zünde das reich an, und alles schwimmt in geld und wohlstand" (ebd.: 284).[111] Auch wenn Loos sich in diesem Zitat gegen den beständigen Wandel der kapitalistischen Warenwirtschaft richtet, ist der fatalistische Zug in Loos' Schrift nicht zu übersehen.[112] Die Ansätze seiner ästhetisch-politischen Ökonomie werden durch seine Polemik konterkariert. Die Aristokratie,[113] „die an der spitze der menschheit steht" (ebd.: 286), wirft er vor, dass sie „das tiefste verständnis für das drängen und die not der untenstehenden hat" (ebd.).[114] „Der revolutionär würde hingehen und sagen: ‚es ist alles unsinn'. Wie er auch das alte weiblein vom bildstock reißen würde und sagen würde: ‚es gibt keinen Gott'" (ebd.: 286). Auf diese Weise zeigt sich bei Loos ein ästhetisch-totalitärer Zug der Moderne, der weder links noch rechts ist, kurze Zeit später jedoch politisch in Stalinismus und Nationalsozialismus mündet.[115]

Loos sieht seine Zeitgenossen in Europa, vor allem in Österreich, zurückgeblieben, manchmal sogar noch im 18. Jahrhundert. Dagegen verweist er – der zum Ende des 19. Jahrhunderts längere Zeit in den USA weilte – auf ein wahrhaft

111 Ähnliche Phantasien formuliert kurze Zeit später auch Le Corbusier, wenn er „kühl" daran denkt, „das Zentrum der Großstädte niederzureißen und wiederaufzubauen […] und ebenfalls den schmierigen Gürtel der Vorstädte niederreißen" (Le Corbusier 1929) will. Während Loos noch in erster Linie den Stuck von den Wänden klopfen will, denkt Le Corbusier an *tabula rasa*.

112 „Ich komme über eine feuersbrunst leichter hinweg, wenn ich höre, daß nur wertloser tand verbrannt ist" (Loos 1908 [1962]: 285).

113 Als ‚wahre' Aristokratie sieht Loos die ‚Geistesaristokratie' eines Goethe, den er mehrfach wegen seines am Kunstgewerbe nicht interessierten Geschmacks lobend erwähnt (vgl. Loos 1908a: 279, 1908c: 275).

114 „Den kaffer, der ornamente nach einem bestimmten rhythmus in die gewebe einwirkt, […] der perser, der seinen Teppich knüpft, die slowakische bäuerin, die ihre spitze häkelt, die versteht er sehr wohl" (ebd: 286).

115 Ohne dass diese beiden radikalen politischen Strömungen auf die radikale Ästhetik der Moderne setzen. Das hat aber vermutlich weniger mit der politisch-ästhetischen Logik zu tun – in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution war die radikale Moderne eng mit der kommunistischen Begegnung verknüpft und selbst Goebbels hatte in dieser Zeit, anders als Rosenberg, ein Faible für moderne Kunst – sondern mehr mit den geschmacklichen Aversionen Hitlers und Stalins.

modernes Land: „Glückliches Amerika" (ebd.: 280). In die Kritik seiner Zeitgenossen schließt er ausdrücklich den 1907 gegründeten *Deutschen Werkbund* ein. In zwei – selbstverständlich polemischen – Glossen (Loos 1908b, 1908c) nennt er den Werkbund eine Assoziation der „Überflüssigen" (Loos 1908b, [1962]). Denn im 19. Jahrhundert sei „die reinliche scheidung von kunst und gewerbe herbeiführt" (ebd.: 268) worden, wogegen „das achtzehnte jahrhundert […] die wissenschaft von der kunst befreit [habe]" (ebd.: 269). Dadurch werde die vom Werkbund angestrebte künstlerische Verbesserung von Gebrauchsgütern überflüssig, gar zur „Kulturentartung" (Loos 1908c).[116] „Um den Stil unser zeit finden zu können, muß man ein moderner mensch sein [… vor allem aber empfindet der moderne Mensch die verquickung von Kunst mit dem gebrauchsgegenstande als stärkste erniedrigung" (ebd.: 274). Diese tautologische Beweisführung bezieht sich in den beiden Artikeln auf das Kunstgewerbe, wird in Loos Schriften aber ebenso häufig in Bezug auf die Architektur angewendet (z. B. in Loos 1910). Darauf weiter einzugehen, würde nur Variationen der Grundgedanken von Adolf Loos zu Tage bringen, die sich in dem Satz zusammenfassen lassen:

> Aber jedesmal, wenn sich die Baukunst immer und immer wieder durch die kleinen, durch die ornamentiker von ihrem großem vorbilde entfernt, ist der große baukünstler nahe, der sie wieder zur antike zurückführt. (Loos 1910: 318)

Damit ist spätestens hier der neue Stil mit der Antike verknüpft, die architektonische Moderne wird in der Rückbesinnung auf klassizistische Formen gesucht. Um 1900 steht die deutschsprachige Architekturtheorie wieder im Jahr 1800.

116 Dieses Wort macht angesichts der vom NS-Propagandaminister Goebbels häufig gebrauchten Formulierung von der „entarteten Kunst" erschaudern. Bereits kurz nach 1900 tauchen solche Ausdrücke auf, nicht nur bei rechten und nationalistischen Kunst- und Architekturideologen wie Schultze-Naumburg (vgl. Kap. 2.8), sondern eben auch bei radikalen Formalisten wie Loos. Victor Klemperer (1947) lehrt uns, dass man dies weder als ‚zeittypisch' verharmlosend abtun, noch als eindeutig ‚faschistisch' bezeichnen kann. Aber die Sprache, derer sich die Nazis bedienten, war bereits vor dem Ersten Weltkrieg virulent (Klemperer verortet die nazistische Sprachmuster besonders in Max Hesses Roman *Partenau* aus dem Jahr 1929). Im Nachhinein betrachtet, überrascht es nicht, dass Schultze-Naumburg (1929) später zum Nazi-Architekturideologen wurde. Angesichts der Sprache von Adolf Loos möchte man nicht wissen, wo er sich eingereiht hätte, wäre er nicht 1933 gestorben.

2.7 Der Städtebau-Diskurs in Berlin

Mit Camillo Sitte und Otto Wagner gelangt auch in Deutschland der Städtebau in den Fokus der Architekturtheoretiker.[117] Dabei ist auch hier die Zeit um 1900 gekennzeichnet durch die Suche nach dem neuen, dem *modernen* Stil. Dieser wird zwar schon so genannt, aber den Theoretikern ist nicht klar, was genau damit gemeint sein könnte. Die Architekten und Architekturtheoretiker der Zeit sind sich lediglich darüber einig, was *nicht* damit gemeint sein kann: der Historismus ihrer Epoche. Bezeichnend für die Zeit nach der Jahrhundertwende ist der Ruf nach städtebaulich einheitlichen Lösungen, in denen öffentliche (Repräsentations-)Bauten als dominierende Orientierungspunkte in der Stadtlandschaft gefordert werden.[118] Ebenso deutlich wird, dass die neue rechtliche[119] und wirtschaftliche Organisationsform der Genossenschaft Auswirkungen sowohl auf die Ästhetik von Wohngebäuden als auch auf die öffentliche Wahrnehmung (also die politische Bedeutung derselben) hatte.

Einer der ersten, der mit dem Rückgriff auf Spätbarock und Frühklassizismus den kommenden Weg in die Architekturmoderne beschreitet, ist das spätere Mitglied des *Deutschen Werbundes (*vgl. Kap. 2.8) Paul Mebes.[120] Zur selben Zeit wie Otto Wagner und Adolf Loos fasst er seine architekturtheoretischen Vorstellungen in dem Buch *Um 1800* zusammen, das zuerst 1908 erschien (Mebes 1918), im selben Jahr wie „Ornament und Verbrechen“ (Loos 1908). Dabei handelte es sich – ähnlich der „Kulturarbeiten“ von Paul Schultze-Naumburg (1909) (vgl. Kap. 2.8) – um eine mit einer kurzen theoretischen Einleitung versehene, weitgehend unkommentierte bildliche Präsentation seiner Meinung nach vorbildlicher Bauten aus der Zeit um 1800.[121] Anders als

117 Auf die Gründung der Zeitschrift *Der Städtebau* durch Sitte und den Berliner Professor Theodor Goecke wurde bereits zu Beginn dieses Kapitels hingewiesen.

118 „Das private Bauwerk muss im allgemeinen sich unter allen Umständen dem öffentlichen unterordnen und darf ebensowenig als Einzelerscheinung sich seine Wirkung erkämpfen wollen, sondern nur als primus inter pares auftreten“ (Jansen 1908: 5).

119 Im Jahr 1889 wurde in Preußen eine neues Genossenschaftsrecht eingeführt, das Baugenossenschaften erst ermöglichte.

120 Paul Mebes erlernte den Tischlerberuf und studierte dann Architektur in Braunschweig und an der Technischen Hochschule in Charlottenburg. Mit 33 Jahren begann er ab 1905 in Berlin als Architekt zu wirken. Mit seinen Genossenschaftsbauten und der Gartenstadt Zehlendorf (vgl. Kap. 5.3) setzte er seine Vorstellungen einer *gemäßigten Moderne* um, blieb aber außerhalb des Fachdiskurses weitgehend unbekannt beziehungsweise im Schatten der ‚Radikalen‘ wie Max und Bruno Taut. Im Jahr 1912 wird er Werkbund-Mitglied.

121 In der einzigen existierenden Monografie zu Paul Mebes wird dieses Buch folgendermaßen bewertet: „[...] das Buch ‚Um 1800‘ [ist] nicht als historisierende

Schultze-Naumburg verzichtete Mebes darauf, den positiven Beispielen solche gegegnüberzustellen, die er für misslungen hält. In diesem breit und zumeist positiv rezipierten Buch (vgl. Meyer 1972: 197) geben mehrere Passagen der Einleitung das architekturästhetische Credo von Paul Mebes wieder. Mebes attestiert den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts einen Verfall von Architektur und Handwerk. Selbst der ‚geniale' Schinkel habe diesen nicht aufhalten können. Darauf sei „eine bis in unsere Zeit währende, höchst unerquickliche Jagd nach allen der Vergangenheit angehörigen Baustilen" (Mebes 1918: 1) gefolgtge. Doch konnte kein Rückgriff auf einen historischen Stil qualitative Bauten hervorbringen, da man nicht „in den künstlerischen Geist" (ebd.) eingedrungen sei. Dagegen sieht Mebes die Wohnbauten des 18. Jahrhunderts als vorbildlich für seine Zeit an.[122] Er behauptet, dass die Architektur von den „Umwälzungen, welche die Naturwissenschaft und Technik seit der Wende zum 19. Jahrhundert im Leben und im Verkehr hervorgerufen haben, […] in ästhetischer Beziehung nur wenig berührt und beeinflußt" geblieben sei (Mebes 1918: 2).[123] Mebes wandte sich dieser Epoche zu, „da sie eine Zeit versinnbildlichte, in der der Bürger infolge der Französischen Revolution zum Träger der Kultur wurde" (Meyer 1972: 76).

Wie Herrmann Muthesius (1902,1907), Schultze-Naumburg (1909), Otto Wagner (1895) und Adolf Loos (1907) wendet sich Paul Mebes gegen Ornamente an Häuserfassaden.[124] In Berlin sieht er „[…] ganze Stadtviertel […], deren Fassaden sich gegenseitig durch erdrückenden Aufwand von Giebeln, Türmen, Erkern und Säulen zu überbieten suchen" (Mebes 1918: 2). Als Beispiel dafür nennt er den erst im Rahmen der Westenderschließung um die

Stillehre zu verstehen, sondern als Möglichkeit, durch eine am Beispiel der Bauten um 1800 orientierte Sachlichkeit und Klarheit, Schlichtheit und Schmucklosigkeit, den Zeitraum bis zum Entstehen eines neuen Stils zu überbrücken" (Meyer 1972: 164). „Paul Mebes griff auf Bauten aus der Zeit um 1800 zurück, weil er in ihnen eine Baugesinnung erkannte, die mit seiner eigenen übereinstimmte. Hiermit war nicht die Übernahme einer klassizistischen Formensprache gemeint, sondern die Einstellung jener Zeit zum Bauen. Aus dieser Einstellung heraus wurden Bauwerke errichtet, deren Wirkung durch klare, übersichtliche Baumassen erzielt wurde und nicht durch übermäßige Dekorationsformen" (ebd.: 153).

122 „Sind nicht die großen Fronten mit den stattlichen Fensterreihen der in jenem Jahrhundert gebauten Bürgerhäuser treffliche Typen für unsere großstädtischen Miethäuser" (Mebes 1918: 1).

123 Davon nimmt er die Ingenieurskunst aus, „die selbst ohne die Mitarbeit der Architekten allein durch die geniale Konstruktion in uns Bewunderung und ästhetischen Genuß erregen" (Mebes 1918: 2) könne.

124 „[…] denn das Ornamentieren müssen wir so wie so vorläufig nach Möglichkeit beschränken" (Mebes 1918: 2).

Jahrhundertwende bebauten Kurfürstendamm.[125] Dagegen fordert er eine Rückbesinnung auf eine einfache und schmucklose Architektur, wie er sie im 18. Jahrhundert ausmacht.[126]

> Doch wie uns eine schlicht gekleidete Frau ohne jeden Schmuck, allein durch die edle Gestalt und die Anmut der Haltung schöner scheint, so wird uns auch ein Bauwerk ohne Ornament vollauf ästhetisch genügen, wenn die Hauptbedingungen, nämlich Grundriß, Aufbau und Durchführung glücklich gelöst sind. (Mebes 1918: 2)

Wie Muthesius und Schultze-Naumburg geht auch er hart ins Gericht mit seinen Architektenkollegen.[127] Diese arbeiteten zu individualistisch und versuchten, eine

> Anlehnung an uns vertraute Formensprache um jeden Preis zu vermeiden. […] Der vollständige Bruch mit der überlieferten Bauweise zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat sich bitter gerächt. (Mebes 1918: 3)

Die Architekten sollten stattdessen, „unterstützt von einem tüchtigen, selbstständigen Handwerksstand, eine einzige, dem Volk leicht verständliche Kunstsprache" (Mebes 1918: 3) entwickeln und sich „von der unangebrachten Bevormundung jener Menge von Theoretikern" (Mebes 1918: 5) in den Schulen und Hochschulen befreien.

In vielen Punkten formuliert Mebes ähnliche Gedanken wie Adolf Loos in „Ornament und Verbrechen" (Loos 1908), wie der Werkbund oder später das Bauhaus und Le Corbusier.[128] Die Forderung nach nur „einer" Kunstsprache, die das „Interesse aller Volksschichten" (Mebes 1918: 3) treffe, könnte allerdings auch als ein Versatzstück der nationalsozialistischen Ideologie von einer

125 „Ein wenig erfreuliches, wenig hoffnungsvolles Bild! Alle erdenklichen Stilformen sind hier im erdenklichsten Durcheinander vertreten, und ein häufig unverstandenes Ornament hat auch von dem letzten Quadratmeter Fassade Besitz genommen" (Mebes 1918: 2).

126 „Es ist deshalb wahrlich kein Rückschritt nach langem, fruchtlosen Umherirren, sondern ein Fortschritt, wenn wir an die Bauweise des 18. Jahrhunderts wieder anknüpfen" (Mebes 1918: 3).

127 „Die große Menge aller der im Sinn der modernen Richtung Schaffenden entbehrt aber nach wie vor der gemeinsamen Grundlage und eines erkennbaren Zieles" (Mebes 1918: 3).

128 Allerdings gibt es bei den Modernisten der 1920er Jahre keinen explizit positiven Bezug auf die Zeit ‚um 1800'. Dennoch ist die architektonische und städtebauliche Moderne, wie vor allen Dingen Mies van der Rohe zeigt, stark vom Klassizismus und der französischen Revolutionsarchitektur der Wende zum 19. Jahrhundert beeinflusst.

'völkischen Kunst' gedeutet werden.[129] Jedoch verweigert sich Mebes der 'Blut- und Bodensprache' wie sie zum Beispiel zeitgleich Paul Schulze-Naumburg (1909) artikuliert. Wesentlich später, Mitte 1933, legte Mebes aus Protest gegen die Politik der neuen nationalsozialistischen Leitung seinen Sitz in der Akademie der Künste nieder. Er war nie Anhänger der Nationalsozialisten. Allerdings wird er, nachdem er in den zwanziger Jahren im Stil der *Neuen Sachlichkeit* baute,[130] in seinen letzten aktiven Arbeitsjahren von 1935 bis 1938 zusammen mit seinem Partner Paul Emmerich ästhetische Kompromisse mit den nationalsozialistischen Vorstellungen vom sogenannten 'Deutschen Haus' eingehen, auf Flachdächer verzichten und wieder zum Ziegel gedeckten Satteldach zurückkehren.

Da die Dachform spätestens bei den Nationalsozialisten ein besonderes Signum einer politisierten Ästhetik der Architektur wurde, lohnt sich hier ein kurzer Exkurs. Der ästhetische Kampf gegen das Flachdach wurde von deutschen Architekturtheoretikern bereits vor dem Ersten Weltkrieg aufgenommen. Er richtete sich, bevor er in den 1920er Jahren ideologisch wurde (vgl. Schultze-Naumburg 1927), sogar gegen Schinkels Klassizismus:

> Mit Recht hat neulich der Stadtbaurat Hoffmann in dieser Zeitschrift darauf hingewiesen, daß durch das flache Dach, wie es Schinkel als getreuer Klassizist anwandte, wie er es auch für Landhäuser (etwa für das Schlößchen Charlottenhof) bestimmte, ein fremder Ton, ein Linienbruch in das Bild der nordischen Landschaft gekommen ist. Die plastische Romantik unserer massigen Bäume steht unharmonisch zu der kühlen logischen Horizontale des flachen Daches. Ganz abgesehen von den Witterungserscheinungen, die aber immerhin auch für das optische Gefühl bestimmte Forderungen aufstellen, verlangen unsere Landschaft und unser Himmel, der ewig wolkige, nach einem bewegten, körperhaften, raumumspannenden Dach, das mit einer Art von Mütterlichkeit das Haus überschützt. (Breuer 1915a: 111)[131]

129 Dieselbe Forderung erhoben auch Muthesius und Schultze-Naumburg.

130 Mit dem 'Werrablock' in Neukölln (1924-26), der Wohnanlage am Innsbrucker Platz (1926-7) der Friedrich-Ebert-Siedlung im Wedding (1929-31) und vor allem dem Laubenganghaus in Lichterfelde (1928-39) (vgl. Meyer 1972: 106-133) entwickelten Paul Mebes und sein Partner Paul Emmerich eine Formensprache, die den bekanntesten Wohnsiedlungsprojekten der Zeit, wie zum Beispiel der Stuttgarter Weißenhofsiedlung, in ihrer Modernität nicht nachstand.

131 Im selben Jahr dieser Ausführungen stimmt der Kunstkritiker des sozialdemokratischen *Vorwärts*, Robert Breuer, (1915b) in einem Artikel zur *Festigung des deutschen Stils* nationalistisch-chauvinistische Töne in Bezug auf Architektur und Kunstgewerbe an, wobei er vor allem den *Deutschen Werkbund* als Speerspitze des 'deutschen Stils' sieht: „ [...] wo ist das Volk, unter dessen Architekten, Fabrikanten und Handwerkern soviel [sic!] Persönlichkeiten ragen, deren jede etwas anderes vollbringt, und die doch gemeinsam das gleiche wollen – den Stil der selbständig gewordenen und zur Weltherrschaft drängenden Nation? [...] Der militärische Sieg

Auch der Architekturtheoretiker Walter Curt Behrendt[132] sieht „das Dach […] heute unter dem Druck der baupolizeilichen Vorschriften fast verkümmert, […]“ (Behrendt 1911: 81). Nur vereinzelt würden zeitgenössische Architekten den ästhetischen Wert des Daches herausarbeiten, wie zum Beispiel Otto March in einer Häusergruppe an der Bismarckstraße. Die Frage nach Flach- oder Spitzdach ist ein wichtiges Detail in der sich ästhetisch wie politisch polarisierenden deutschsprachigen Architekturdebatte.[133] Mit dem bereits angesprochenen *Deutschen Werkbund* entsteht 1907 das bedeutendste Forum im Architekturtheoriediskurs.

2.8 Gartenstadt- und Heimatschutzbewegung – der konservative Weg

Nachdem auf Anregung Ebenezer Howards (1898/1902)[134] in England zur Jahrhundertwende die ersten sogenannten ‚Gartenstädte' entstehen,[135] wird 1902 in Berlin die *Deutsche Gartenstadtgesellschaft* gegründet.[136] Es handelt sich dabei

---

reift. Er würde keinen Sieg des Deutschtums bedeuten; wenn nicht schon heute alle dazu berufenen Kräfte jeden Augenblick nutzten, mehr denn je an der Hebung der deutschen Arbeit und damit an der Reinigung und Gründung des deutschen Stils zu wirken. Reiche vergehen, ein Vers bleibt. […] Jetzt kommt es darauf an, eine deutsche Architektur – vom Sofakissen bis zum Städtebau – zu erringen, die der Dauerhaftigkeit des Reiches, wie sie unverbrüchlich von den Schwertern gehämmert wird, Ewigkeit sichert“ (Breuer 1915b: 361).

132 Behrendt promovierte an der Technischen Hochschule Dresden mit einem theoretischen Beitrag zum Städtebau (Behrendt 1911). Darin wandte er sich, auf ökonomischer Basis, aber mit ästhetischer Zielrichtung argumentierend, gegen zu viel Freiheit im Städtebau. Als Ziel des modernen Städtebaus bezeichnete er die „Bildung einheitlicher Blockfronten zur Gewinnung räumlicher Kompositionselemente“ (vgl. Behrendt 1911: 83). Diese Ansicht dominiert im Berliner Städtebau auch noch hundert Jahre später.

133 Näheres zur ‚Dachdebatte' bei Fehl (2000).

134 Howard ging es mit seiner Bewegung um eine lebensreformerische Milderung der schroffen Klassengegensätze in England, wie der Titel der Erstauflage seines Buches verdeutlicht: „Tommorrow – a peaceful path to real reform“ (Howard 1898).

135 Als erste entstand 1902 60 Kilometer nördlich von London die Gartenvorstadt Letchworth der Architekten Raymond Unwin und Barry Parker. Die Erfahrungen aus diesem Projekt fasst Unwin 1909 in einem Lehrbuch zusammen, das ein Jahr später auch in Deutschland erscheint (vgl. Unwin 1910).

136 „Bereits vor Gründung der *Deutschen Gartenstadtgesellschaft* existierten Beispiele gartenstädtisch orientierter Genossenschaften im Umland Berlins wie die ‚Obstbaukolonie Eden' (gegr. 1893) in Oranienburg, die ‚Baugenossenschaft Freie Scholle' (gegr. 1895) in Tegel oder die ‚Arbeitergenossenschaft Paradies' (gegr.

nicht um einen Bauverein, sondern eine „Propagandagesellschaft“ (Deutsche Gartenstadtgesellschaft 1902: 1), die die Idee der Gartenstadt unter Nutzung der englischen Vorbilder in Deutschland popularisieren will (vgl. Deutsche Gartenstadtgesellschaft 1910). Zu ihren Zielen zählt die Schaffung von billigen, gesunden Wohnungen in kleinen Wohnhäusern in grüner Umgebung, um sowohl die Bodenspekulation als auch die Verelendung von Bewohnern der Mietskasernen zu bekämpfen. Was unter einer Gartenstadt zu verstehen sei, definiert der Mitbegründer der Gesellschaft, Hans Kampffmeyer, wie folgt:

> Eine Gartenstadt ist eine planmäßig gestaltete Siedlung auf wohlfeilem Gelände, das dauernd im Obereigentum der Gemeinschaft erhalten wird, derart, daß jede Spekulation mit dem Grund und Boden dauernd unmöglich ist. Sie ist ein neuer Stadttypus, der eine durchgreifende Wohnungsreform ermöglicht, für Industrie und Handwerk vorteilhafte Produktionsbedingungen gewährleistet und einen großen Teil seines Gebietes dauernd dem Garten- und Ackerbau sichert. Die Gartenstadtbewegung erscheint somit als das folgerichtige Ergebnis unserer wirtschaftlichen Entwicklung und der durch sie bedingten Wohnungs- und Bodenpolitik. (Kampffmeyer 1909: 10)

Die *Gartenstadtbewegung* sieht sich also nicht utopischen, sondern sozialreformerischen Zielen verpflichtet. Dabei ist das Gemeinschaftseigentum des Bodens die Grundlage der weiteren wirtschaftlich-sozialen Aktivität: Die Gartenstadtbewegung ist dem Genossenschaftsgedanken verpflichtet, was in den Schriften ihrer Förderer zum Ausdruck kommt (vgl. Kampffmeyer 1900, 1909). Deutlich wird zudem, dass Industrie, Handwerk und Landwirtschaft miteinander ‚versöhnt‘ werden sollen. Auf dieser Basis werden neue bauästhetische Konzepte ausprobiert.[137]

Der Begriff Gartenstadt wurde sehr schnell populär und alsbald auch von Terraingesellschaften für die Bewerbung ihrer Villenvorstädte und Eigenheimsiedlungen genutzt. Gegen die Gleichsetzung der „Unternehmungen gemeinnütziger Natur“ (Deutsche Gartenstadtgesellschaft 1909: 85) mit den „Schöpfungen der Spekulation“ (Feuth 1909: 67) in „Grunewald, Nikolassee und Frohnau“ (ebd.) wandte sich die Deutsche Gartenstadtgesellschaft (1909: 85) mehrfach mit scharfen Worten. Sie bezeichnete die genannten Projekte als „Irreführung des Publikums“ (ebd.) und „Pseudogartenstädte […], welche rein spekulativen Charakters sind […], die nicht mit Gartenstädten verwechselt werden dürften“ (ebd.) (vgl. auch Otto 1911).

1902) in Bohnsdorf. Sie entstanden als oppositionelle Siedlerbewegungen fast ausschließlich in finanzieller und baulicher Selbsthilfe der Mitglieder […]“ (Neumann-Cosel 1993: 45).

137 „Unsere Bewegung bezweckt natürlich auch künstlerische, aber in erster Linie sozial-ethische und wirtschaftliche Reformen“ (Otto 1911: 21).

Von Beginn an sah sich die Gartenstadtbewegung in Deutschland als „Bundesgenossin“ (Fuchs 1911: 84) der *Heimatschutzbewegung* in der Förderung der „Liebe zur Natur und Ehrfurcht vor ihren Werken ebenso vor denen der älteren menschlichen Kultur“ (ebd.).[138] Als Begründer der deutschen Heimatschutzbewegung[139] gilt der Musikprofessor Ernst Rudorff (1897). Im Jahr 1904 gründete er den *Bund Heimatschutz* als Verein in Dresden. Sein Zweck war laut Satzung „die deutsche Heimat in ihrer natürlichen und geschichtlich gewordenen Eigenart zu schützen“ (Bund Heimatschutz 1904). Damit war nicht nur der Schutz der Natur und die Pflege von Baudenkmälern und -traditionen gemeint, sondern auch ein dezidierter Bezug zum ‚Brauchtum‘ in Trachten- und Schützenvereinen. Letztere verbanden den Heimatschutz mit (para-)militärischen Ideen, sodass der Begriff heute (in Deutschland) militant und latent militaristisch wirken muss.[140] Dass der *Bund Heimatzschutz* als rechtskonservatives Sammelbecken gilt, liegt vor allem an seiner Entwicklung in den Zwanziger Jahren, die hier nicht Gegenstand der Erörterung sein kann. Durch seinen Gründer und ersten Vorsitzenden, Paul Schultze-Naumburg, besteht jedoch eine personelle Kontinuität seit der Vorkriegszeit, die den Heimatschutz von Beginn an in eine nationale und anti-modernistische Richtung lenkt. Schultze-Naumburg war der Architekt des letzten Hohenzollernschlosses *Cecilienhof*, das von 1913 bis 1917 im englischen Tudorstil in Potsdam gebaut wurde.[141] Es bringt die

138 Die Gartenstadtgesellschaft sah sich ebenso als Bündnispartnerin der Genossenschaftsbewegung (vgl. Kaufmann 1911), der reformistischen, nicht-revolutionären und besser gestellten Facharbeiterschaft (vgl. Lindemann 1911) und einer konservativen Frauenbewegung (vgl. Altmann-Gottheiner 1911), in der die Frauen als „Hüterinnen des Hauses“ (ebd.: 96) angesehen wurden. Frauen waren hier für die „ehrenamtliche Betätigung“ (Baum 1911: 94) vorgesehen, da sie angeblich „von außerhäuslicher Erwerbsarbeit in der Regel frei“ (ebd.: 95) seien und „sich Haus, Familien und eventuell kulturellen Bestrebungen widmen“ (ebd.) könnten.

139 Es gab auch in der Schweiz und Frankreich ähnliche Bewegungen (vgl. Wolschke-Buhlmann 1996: 533f.).

140 In Österreich war der Heimatschutz eine paramilitärische Organisation in der Zwischenkriegszeit, die sich militant (und zum Teil terroristisch) vor allem gegen sozialdemokratische und kommunistische Organisationen betätigte und 1931 einen (erfolglos gebliebenen) Staatsstreich gegen die Republik versuchte. In der Slowakei bezeichneten sich im Zweiten Weltkrieg die einheimischen SS-Hilfstruppen als Heimatschutz. Die Deutsche Bundeswehr benutzt den Begriff als Klammer für den inneren Einsatz bei Naturkatastrophen und den äußeren zur Landesverteidigung. Er bezieht sich vor allem auf Reservisten. Seit 2002 gibt es in den USA ein sog. Heimatschutzministerium, vorgeblich zur Terrorabwehr. Dagegen ist der *Schweizer Heimatschutz* (gegründet 1905) heute immer noch als Denkmalschutzorganisation tätig.

141 Als Tagungsort der Potsdamer Konferenz erlangte das Schloss 1945 weltweite Berühmtheit.

ästhetisch-politischen Kapriolen der Zeit gut zum Ausdruck, dass in die schöne Potsdamer Seenlandschaft ein Schloss im bevorzugten Stil von Aristokratie und Bürgertum eines der deutschen Feinde im kommenden Weltkrieg gebaut wurde.[142] Paul Schultze-Naumburg ist zunächst ein Vertreter von ‚malerischer' Architektur im Sinne Camillo Sittes. Im Jahr 1909 legt er mit seinen sogenannten „Kulturarbeiten" (vgl. Schultze-Naumburg 1909) umfangreiche Bildbände vor, in denen er Beispiele für seiner Meinung nach ‚gute' und ‚schlechte' Architektur vorstellt.[143] Städtebaulich überzeugende Beispiele waren für ihn vor allem Prag, Dresden, Nürnberg und Weimar. Generell betrachtete er die Großstadt als „Moloch unserer Zeit" (Schultze-Naumburg 1909: 6), empfand sie als „Entartung" (ebd.: 17) und als „unzweckmäßig und hässlich" (ebd.: 22). Die Arbeiter der Großstadt bezeichnete er als „Sorgenkinder" (ebd.: 9). Seiner Meinung nach sollte „eine jede gut angelegte Strasse […] in Kurven gebaut sein" (ebd.: 55). Er dekretierte: „[J]ede schnurgerade Strasse muss langweilig wirken" (ebd.). Er empfand gar eine „unpraktische Anordnung des Strassennetzes in Quadratform" (ebd.: 67). Soweit stimmte er mit Camilo Sitte (vgl. Kap. 2.7) und dem Ersten Vorsitzenden des Deutschen Werkbundes, Theodor Fischer, überein (vgl. Kap 2.9). Aber im Gegensatz zu diesen verband Schultze-Naumburg seinen ästhetischen Konservatismus mit politisch reaktionären Ideen. Bereits 1909 schrieb er häufig von „Rasse" (ebd.: 5) und „Rasseeigentümlichkeiten" (ebd.: 6). Allerdings war er bei weitem nicht der Einzige, der diesen Ausdruck (im Zusammenhang mit architekturtheoretischen Überlegungen) nutzte. Auch der liberale jüdische Soziologe Franz Oppenheimer[144] sprach im Vorwort der Publikation zur Eröffnung der Gartenstadt Staaken von der „deutsche[n] Rassenkraft" (Oppenheimer 1917: 5). Auch der *spiritus rector* des Deutschen Werkbundes, Hermann

142 Kürzlich verlangten Nachfahren des letzten deutschen Kaisers das Wohn- und Nutzungsrecht des mit 19 Millionen Euro Steuergeldern sanierten Schlosses. Weiteres zur besonderen Affinität der deutschen Architekten zur ‚englischen' Bauweise im folgenden Unterkapitel.

143 Bereits hier diffamiert Schultze-Naumburg (1909) von ihm als ‚undeutsch' verachtete Bauten. Später, in den Zwanziger Jahren, verbindet er dies mit antisemitischer und rassistischer Hetze (Schulte-Naumburg 1928, 1929). Damit empfiehlt er sich 1931 für den Vorsitz des nationalsozialistischen *Kampfbundes deutscher Architekten*.

144 Er sah den gelungenen Siedlungsbau als einen „Versuch zur positiven Überwindung des Kommunismus" (Oppenheimer 1896), so ein früher Buchtitel. Er war während des Ersten Weltkriegs, auch zu der Zeit, in der er das hier zitierte Vorwort verfasste, Referent im Kriegsministerium und wurde später Professor in Frankfurt (Main). Während der Nazizeit in der Emigration in den USA, war er nach dem Zweiten Weltkrieg einer der prominentesten deutschen Soziologen und Vertreter des Gedankens einer sozialverträglichen Marktwirtschaft. Sein prominentester Doktorand war Ludwig Erhard.

Muthesius,[145] benutzte in seinen architektur- und kunsttheoretischen Schriften ein ethnochauvinistisches[146] und nationalistisches Vokabular.[147] (vgl. Kap. 2.9). Das zeigt zwar, dass solche Formulierungen bis zu einem gewissen Grad durchaus zeitbedingter ‚Mainstream' waren, die Häufigkeit und die Drastik solcher Ausdrücke bei Schultze-Naumburg qualifizieren diesen jedoch bereits vor dem Ersten Weltkrieg recht eindeutig als Rassisten und Nationalisten.[148] Nicht nur deshalb, sondern auch wegen ihres ästhetischen Programms war die Heimatschutzbewegung eine Vorläuferin der nationalsozialistischen ‚Baugesinnung'. Die Gartenstadtbewegung war dagegen politisch ambivalent und kann eher als Ideengeberin der ‚Eigenheim Im Grünen-Bewegung' nach dem Zweiten Weltkrieg gelten. Nach 1902 kommt es auch in Deutschland zur Gründung von Gartenstädten, die bekannteste ist zunächst die in Dresden-Hellerau – nicht zuletzt deshalb, weil die Architektur für die Werksiedlung der *Deutschen Werkstätten*,[149] von den Werkbund-Architekten Muthesius, Riemerschmid und Tessenow entworfen wurde. Weitere Gartenvorstädte entstehen ab 1908 in München-Laim, in Essen-Margaretenhöhe und andersorts. In Groß-Berlin entsteht erst im Jahr 1913 die erste Gartenstadt nach dem Programm der Deutschen Gartenstadtgesellschaft (vgl. Kap. 5.4).

145 Dieser hatte nach langjährigem Aufenthalt im Staatsauftrag in London die Ideen der Gartenstadt in Deutschland popularisiert und eine Architektur nach englischen Vorbildern propagiert, und zwar sowohl den bürgerlichen Landhaus- als auch den proletarischen Reihenhausbau.

146 „Mit dem Romanticismus trat im neunzehnten Jahrhundert der germanische Geist wieder in seine Rechte ein. […] ein offenbares Sinken aller romanischen Völker, […] auch ein[] Niedergang ihrer Kulturwerte und […] ihrer Kunst, […] wo eine neuartig gestaltete, ganz wesentlich von den germanischen Völkern erzeugte Kunst die Schwelle der Zeit überschreitet" (Muthesius 1902: 27).

147 „Man erziehe echte Menschen und wir haben echte Kunst, die bei aufrichtiger Gesinnung jedes Einzelnen gar nicht anders als national sein kann. Denn jeder echte Mensch ist Bestandteil einer echten Nationalität" (Muthesius 1902: 63).

148 Die künstlerischen (und architektonischen Strömungen seiner Zeit führten Schultze-Naumburgs Meinung nach *„in der Konsequenz zur Weltanschauung des Orientalen, der willenlos sein Kismet erwartet* [im Orig. gesperrt]" (Schultze-Naumburgs 1909: 480). Er wurde bereits 1929 nationalsozialistischer Funktionsträger und bezeichnete in dieser Zeit das Doppelhaus von Le Corbusier und Pierre Jeanneret in der Werkbundsiedlung in Stuttgart-Weißenhof als „bewußten Gegensatz zu allen einfachen, vernünftigen, haltbaren und wirtschaftlichen Bauformen […] und deshalb als sehr unsachlich" (Schultze-Naumburg 1929: 144). Gegen das dortige „Weglassen des Daches" (ebd.: 138) setzte er sein Ideal des hohen Walmdachs als Ausdruck des „deutsche[n] Haus[es]" (ebd.: 136).

149 Eine für die damalige Zeit ‚alternative' Möbelfirma, die im Sinne des Werkbundes industriell Möbel in handwerklicher Qualität produzierte.

2.9 Der Deutsche Werkbund: der ambivalente Weg in die Moderne

Die für den deutschen Weg in Richtung der Moderne entscheidende Assoziation gründet sich 1907 mit dem *Deutschen Werkbund*. In ihm schlossen sich Architekten, Unternehmer, Handwerker und – noch nicht so genannte – Industriedesigner zusammen, um – vordergründig – eine bessere Qualität deutscher industriell produzierter Gebrauchsgegenstände,[150] aber vor allem um eine „Durchgeistigung der deutschen Arbeit" (DWB 1912) zu erreichen. Die bezieht sich auf den um die Jahrhundertwende in Deutschland weitverbreiteten, von Frederic Schwartz unter Bezug auf Georg Lukács so bezeichnneten „romantischen Antikapitalismus" (Schwartz 2007a: 12), der sich gegen eine „seelenlose, rationalisierte Welt der anonymen Städte, die Massenproduktion und die kapitalistische Warenwirtschaft" (ebd.) richtete. Dem stellten die Werkbundtheoretiker, allen voran ihre treibende Kraft, der Berliner Architekt Hermann Muthesius, das „Bild einer verwurzelten, spirituell vereinten, kleinstädtischen Existenz in den ‚Gemeinschaften der Vergangenheit' gegenüber" (Schwartz 2007a: 12). Zwar trafen in den Anfangsjahren des Werkbunds bis 1914 verschiedene ästhetische und baupraktische Ansichten schroff aufeinander,[151] aber in der nationalen Ausrichtung des Werkbunds waren sich fast alle Mitglieder einig.

2.9.1 Die nationale Architekturform des Hermann Muthesius

Vor allem der ab 1910 als zweiter Vorsitzende fungierende Hermann Muthesius prägte in diesem Punkt die Debatte. In seiner auch anderweitig für die

150 Diese wurden auf den internationalen Märkten gegenüber der englischen Konkurrenz als minderwertig betrachtet. Durch die *Arts and Craft*-Bewegung von William Morris (1901) und John Ruskin (1849) hatten englische Produkte – diese Ansicht herrschte nicht nur im Deutschen Werkbund vor – eine qualitative Verbesserung vor allem im Produktdesign erfahren.

151 Dies wird deutlich im sogenannten ‚Typisierungsstreit' zwischen Hermann Muthesius und Henry van de Velde auf der Werkbundtagung 1914 in Köln. Muthesius hatte eine Vereinfachung der Bauformen und eine Einführung von Typisierungen im Hausbau vorgeschlagen, um die Baukosten gering zu halten und die bauliche Qualität zu stärken. Dies wurde von Henry van der Velde und anderen (beispielsweise auch Walter Gropius) unter Verweis auf den Verlust der Individualität des Baus abgelehnt. Vieles spricht dafür, dass der Konflikt um die ‚Typisierung' ein durch unterschiedliches Begriffsverständnis hervorgerufenes Missverständnis war (vgl. Behrens 1914). Auch persönliche Animositäten scheinen nicht unbedeutend gewesen zu sein, schließlich war Muthesius ein radikaler Kritiker des Jugendstils und van de Velde dessen hervorragendster Vertreter in Deutschland.

ästhetische Entwicklung des Werkbunds bedeutenden Rede auf der Jahrestagung 1911[152] (veröffentlicht im Jahrbuch 1912), schlägt Muthesius im theoretischen Diskurs eine dezidiert nationalistische Tonart an. Er stellt die Entwicklung der Geistesgeschichte in den Zusammenhang des „politischen Auf- und Abstiegs der Völker, der Verschiebungen der Macht und des Reichtums" (Muthesius 1912: 11). Dabei, so Muthesius, habe sich im 18. Jahrhundert – besonders in Deutschland – durch die einseitige Hinwendung zur mathematischen Exaktheit und zum rationalen Denken ein Defizit in Bezug auf „Empfindungswerte, die im Religiösen, Poetischen, Transzendentalen niedergelegt sind" (ebd.: 12) entwickelt, ja ein Mangel an „Harmonie" (ebd.). „Der Rückgang des Kunstempfindens war eine der sichtbaren Folgen. Er war auf keinem Gebiete deutlicher zu erkennen als in der Architektur, die einem raschen Niedergang anheimfiel" (ebd.). Dem zu begegnen, erfordere es eine Rückbesinnung auf die geistige Durchdringung des Gegenstandes und eine Abkehr von der Fixierung auf das Technische. „Es ist jene höhere Architektonik, die zu erzeugen ein Geheimnis des menschlichen Geistes ist, wie dessen poetische und religiöse Vorstellungen" (ebd.). Mit, darin Adolf Loos ähnelnd, zweifelhaften pseudoethnologischen Ausführungen über „Urvölker" (ebd.: 12) gelangt Muthesius zum angeblich verheerenden Einfluss der Archäologie und Kunstgeschichte auf die Architektur.[153] Dies ist als Abrechnung mit den architektonischen ‚Seiteneinsteigern' der frühen Berliner Schule wie Carl Boetticher zu verstehen. Ebenso scheint es, dass Muthesius in Deutschland den Berufsstand des Architekten zu wenig gewürdigt sieht.[154]

Die Fokussierung der Architektur(theorie) auf Kunstgeschichte und Archäologie hatte, so Muthesius, das „völlige[.] Versagen[.] des geschmacklichen Urteils der Menschen" (ebd.: 14) zur Folge, sodass (unter Bezug auf einen Kommentar

152 Zum Bespiel verweist Muthesius bereits hier auf die Notwendigkeit der Typisierung in der Architektur (vgl. Muthesius 1912: 22), was zwei Jahre später zu dem in der vorigen Fußnote angesprochenen Streit im Werkbund führen wird.

153 „Die kunstgeschichtliche Erkenntnisarbeit verscheuchte die lebendige Architektur" (Muthesius 1912: 14).

154 „Da aber der gebildete Deutsche den geschulten Architekten überhaupt noch vermeidet […]" (Muthesius 1912: 21). Zudem hält er die deutliche quantitative Zunahme an praktizierenden Architekten im 19. Jahrhundert für problematisch. Es „ist festzustellen, daß aus der in Deutschland herrschenden Auffassung, man könne […] sich eines Tages entschließen, Baukünstler ‚zu studieren' [Anführungszeichen im Orig.] nichts Gutes erwartet werden kann" (ebd.: 20). Hier zeigen sich anti-egalitäre Züge bei Muthesius. Zudem wird die idealistische Annahme wiederbelebt, dass der wahre Architekt sich vor allem durch Begabung und künstlerisches Genie auszeichne. Hiermit wäre sicherlich auch Carl Boetticher einverstanden gewesen.

Gottfried Sempers zur Londoner Weltausstellung von 1851[155]) „in der Kunst die barbarischen und halbbarbarischen Völker die gebildeten Nationen besiegt hätten" (ebd.: 14). Das architektonische Ideal des Werkbunds beschreibt Muthesius bei der Gründungsveranstaltung des Werkbunds so: „Die Architektur werde lebendig und sie wird lebendig wirken. Sie blicke in die Gegenwart und sie wird die Gegenwart gewinnen. Sie höre auf, Maskeradenscherze aufzuführen und man wird sie ernst nehmen" (Muthesius 1907: 6).[156] Von der Suche nach dem ‚Stil der Zeit' wendet er sich grundsätzlich ab. Er polemisiert stark gegen den (internationalen) Jugendstil[157] (der von vielen Werkbund-Künstlern noch bis 1914 vertreten wird, allen voran dem Direktor der Weimarer Kunstgewerbeschule, Henry van de Velde, ebenfalls Werkbundmitglied. Stattdessen propagiert er „eine große, allgemeine Wiedererziehung zur Form hinaus. Der Form wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen, muß die fundamentale Aufgabe unserer Zeit […] sein" (Muthesius 1912: 12). Damit meinte er die schnörkel- und ornamentfreie Gestaltung von Gegenständen (auch Häusern), die das Material nicht verhüllt, oder mehr zu sein vorgibt als sie sie in Wirklichkeit ist.[158] Aber es geht nicht nur um die Absage an Ornamente und die Anleihen in vergangenen Epochen. Es geht ihm um eine ‚geistige Erneuerung'. Durch die vernunftkritischen und antisemitischen Autoren Nietzsche, Paul Lagarde und Julius Langbehn, die Muthesius *expressis verbis* nennt, gelangte, behauptet Muthesius, die deutsche Kunst und Architektur wieder auf den ‚richtigen' Weg. Dies, so Muthesius weiter, zeigte sich bei der dritten deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden im Jahr 1906, aus der der Werkbund praktisch hervorging, in einer „Klarheit des Ausdrucks, der […] ein fast einheitliches nationales Gepräge annahm" (ebd.: 15). So sieht Muthesius „Deutschland wieder in ein künstlerisches Zeitalter" (ebd.) eintreten. Dagegen stünden „Sentimentalität, Nützlichkeitsverbohrtheit, Gewöhnung an Schlechtes" (ebd.: 17) Es geht Muthesius also nicht um Funktionalismus, ebenso wenig um Rückwärtsgewandtheit um ihrer selbst Willen.[159]

155 Auf dieser wurden deutsche Ausstellungsstücke von Kommentatoren aus den entwickelten Industrieländern häufig als minderwertig bezeichnet, worauf die britische Regierung ihren Verkauf im Empire nur mit der Kennzeichnung *made in Germany* erlaubte, um so vor der mangelhaften Qualität zu warnen (vgl. Breuer 2007).

156 Schon früh bezeichnete Muthesius „die Beseitigung von jeglich angehefteten Schmuckformen und [die] Bildung nach den jedesmaligen Erfordernissen des Zweckes" (Muthesius 1902: 51) als „Fingerzeige […] auf unsere ästhetische Vorwärtsbewegung" (ebd.).

157 Er bezeichnet den Jugendstil u. a. als „Wechselbalg der modernen Kunst" (Muthesius 1912: 15).

158 Zum Beispiel durch einen Edelholz imitierenden Anstrich von heimischen Billighölzern.

159 Hiermit wendet sich Muthesius dezidiert gegen den Heimatschutzbund, in dem sich einige seiner Werkbund-Kollegen, z. B. Paul Schultze-Naumburg, engagierten.

Stattdessen geht es um die künstlerische Form, die aus dem geistigen Vorbild erwächst, eine klassisch-idealistische Position.[160] Muthesius hat die ästhetischen Gegensätze auch gesellschaftlichen Klassen zugeordnet: „weite Kreise, wie die Aristokratie und die reichen Leute verhalten sich ablehnend, weil ihnen die reinigende Tendenz der Bewegung unsympathisch, das bürgerliche Bekenntnis der neueren Kunstauffassung unheimlich ist" (ebd.: 17). Damit bekennt sich Muthesius explizit zum bürgerlichen Charakter des Werkbunds in einem Atemzug mit anti-aristokratischen Formulierungen, darin an Adolf Loos erinnernd.[161] Muthesius bemängelt, dass im Gefolge der gesellschaftlichen Eliten „Tausende und aber Tausende unseres Volkes nicht nur an diesem Verbrechen gegen die Form empfindungslos vorübergehen" (ebd.: 19). Auch hier taucht Loos' Verbrechensmetapher auf, ebenso wie der auch bei jenem gegebene Hinweis, dass es die Aristokratie sei, welche die ‚ungebildeten Massen' ästhetisch in die Irre führe (vgl. Loos 1907 [1962]: 286, Fn. 57). Das ist schon bei Loos starker Tobak, bei dem preußischen Baubeamten, der Muthesius auch war, ist solch eine Äußerung geradezu kühn.

Überhaupt ist die Sprache in diesem Dokument durchweg latent aggressiv (und darin ebenfalls Adolf Loos ähnlich). Muthesius bezeichnet die Gründungsphase des Werkbunds als „Kampfesjahre" (Muthesius 1912: 18) einer quasi politisch-militanten Vereinigung, die nun ihren „Eintritt in die Friedensära" (ebd.: 19) mit einem „Sieg" (ebd.: 16) auf dem ästhetischen Feld feiere. Kaum der Schmach des vernichtenden Geschmackurteils der internationalen Öffentlichkeit bei der Weltausstellung 1851 entronnen, sieht Muthesius Deutschland kulturell bereits in einer Führungsrolle, mit der „Berufung […], die großen Aufgaben, die auf dem Gebiete der architektonischen Form liegen, zu lösen"

Zwar sieht er im Heimatschutz „den Wiederbeginn eines architektonischen Erkennens" (Muthesius 1912: 21). Die allzu starke Verwendung des „‚Heilserum[s] 1830'" (ebd.: 22, [*im Orig. in Anführungszeichen*]) führe jedoch dazu, dass „Heimatkunst nur ein neues Surrogat für wirkliches Kunstempfinden" (Muthesius 1912: 20) sei. Nach Kritik in der folgenden Diskussion – u. a. von dem bedeutenden Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt – nimmt Muthesius diese Aussagen zurück und sieht den „Zankapfel, der zwischen Werkbund und Heimatschutzverbände geworfen worden ist, hiermit begraben" (Muthesius 1912b: 34). Allerdings wird er zwei Jahr später wieder vorschlagen, „die jetzt über ganz Deutschland ausgedehnten heimatkünstlerischen Bestrebungen mit einer gewissen Vorsicht einzuschätzen" (Muthesius 1914: 45). In dieser Frage – wie in einigen anderen auch – war der Werkbund gespalten.

160 „Weit wichtiger als das Materielle ist das Geistige, höher als Zweck, Material und Technik steht die Form" (Muthesisus 1912: 19).

161 „Die tätowierten, die nicht in haft sind, sind latente verbrecher oder degenerierte aristokraten" (Loos 1907 [1962]: 276).

(Muthesius 1912: 23). Dieses Sendungsbewusstsein ist mit einer eindeutigen Kampfansage verknüpft.

> Deutschland ist das Land, auf dessen Arbeit es bei der Stilentwicklung der Zukunft ankommen wird. Nachdem England den Grund für eine wirkliche Reorganisation der technischen Künste gelegt hatte, hat es Deutschland verstanden, sich mit einem bewundernswerten Aufgebot von Kraft und Energie die Führung im Kunstgewerbe anzueignen. (Muthesius 1912: 21)

Hiermit ist der kommende Feind im Krieg bereits als ästhetischer und industriepolitischer Hauptgegner benannt.[162] Deutlicher könnte die Stoßrichtung der politischen Ästhetik in der Vorkriegszeit kaum zum Ausdruck gebracht werden.[163] Dass im Vorwort zum Werkbund-Jahrbuch des Jahres 1914, das Monate nach Kriegsbeginn erscheint, noch martialischer formuliert wird, ist selbstverständlich.[164]

Aber die ästhetisch-politische Drohung richtet sich nicht nur nach außen, sondern hat auch eine innere Stoßrichtung. Es geht um Einheit im Ausdruck, denn „heterogene, ungeklärte Zustände [beweisen] eben gerade in ihrer Gemischt-

---

162 Damit wendete sich Muthesius gegen das von ihm bewunderte England, in dem er von 1896 bis 1903 als Kulturattaché an der Deutschen Botschaft tätig war. In dieser Zeit veröffentlichte er zahlreiche Artikel über englische Architektur und das dortige Kunstgewerbe. Im Jahr 1904 veröffentliche er als eine Art Resümee dieser Zeit ein Buch, in dem er das „Englische Haus“ (Muthesius 1904) als Vorbild für den deutschen Hausbau pries. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt dabei auf den Landhäusern adliger Eigentümer. Zum Schluss geht er auch auf Arbeiterhauskolonien des Reformers John Ruskin (1849) ein. Das Buch wurde schnell ein Standardwerk für Architekten und erlebte noch vor dem Ersten Weltkrieg mehrere Auflagen.

163 Die folgende Schlusspassage spitzt noch einmal zu: „Für die zukünftige Stellung Deutschlands in der Welt liegt aber darin, wie wir uns geschmacklich, das heißt in der Handhabung der Form, entwickeln, eine ausschlaggebende Bedeutung“ (Muthesius 1912: 23) Für Muthesius ist Deutschland bereits 1912 in einem Geschmackskrieg, ohne den zu gewinnen auch ein militärischer Sieg nicht möglich sei.

164 So fordert der anonyme Autor des Vorworts, vermutlich Muthesius, „[…] den siegreichen Fortgang des Werkbund-Gedankens“ (DWB 1914: o.S) und schließt mit: „Es ist ein Lust, ein Deutscher zu sein“ (ebd.). Die propagandistische Vereinnahmung der Kultur durch die Politik wird auf die Spitze getriebe: „Diese Kulturgemeinschaft setzt sich in diesem Krieg auch in politische Werte um, deren Wirkung erst hinter diesem Krieg gemessen werden kann“ (ebd.). Wenn es in Deutschland um ‚Werte‘ geht, ist das Schlimmste zu befürchten. Gleichwohl entbehrt dieser Hurra-Patriotismus nicht seiner lustigen bzw. lächerlichen Seite: So fordert der Autor „die Weltzentrale der Mode von Paris nach Deutschland zu verlegen“, als ob das von einem siegreichen Ausgang des Krieges abhänge.

heit den Mangel an Disziplin und Organisation […]“ (Muthesius 1912: 19).[165] Karl Scheffler, der um 1910 bekannteste deutsche Architektur- und Städtebaukritiker, definiert auf ähnliche Weise den Begriff *Stil*.[166] Ob Stil oder Form, die deutschen Städtebautheoretiker sehnen sich nach Einheitlichkeit als Ausdruck eines nationalen Gefühls.

Die Absage an Heterogenität und Gemischtheit wirkt nicht nur aus heutiger Sicht geradezu bedrohlich und als Spurenelement totalitärer Ästhetik. Muthesius kommt in diesem Text mehrmals darauf zu sprechen: „In der modernen sozialen und wirtschaftlichen Organisation ist eine scharfe Tendenz der Unterordnung unter leitende Gesichtspunkte, der straffen Einordnung jedes Einzelelementes, der Zurückstellung des Nebensächlichen gegen das Hauptsächliche vorhanden“ (Muthesius 1912: 21).[167] Hier werden eine gesellschaftliche Hierarchisierung und die Einordnung des Einzelnen in einen ‚Volkskörper‘ noch unverhohlener als vorher gefordert. Am Schluss dieses Textes fordert Muthesius „geklärte[] und harmonische[] Zustände“ (ebd.: 21). Das bezieht sich primär auf das Ästhetische, aber das Politische ist auch gemeint. Das Wort *harmonisch* meint hier Widerspruchslosigkeit. Man denkt sofort an die Rede des Kaisers zur Reichstagseröffnung anlässlich der Kriegserklärung an Russland, in der er „keine Parteien mehr [kennt], nur noch Deutsche“ (Wilhelm II. 1914). Man kann aber auch noch zwanzig Jahre weiterdenken, vor allem, wenn wir weitere Passagen von Muthesius’ Text betrachten:

„Es handelt sich darum, wieder jene Ordnung und Zucht in unsere Lebensäußerungen zu bringen, deren äußeres Merkmal die Form ist“ (ebd.: 25). Auch diese Formulierung wird im Vorwort des 1914er Jahrbuchs noch einmal konsequenter ausgedrückt: „der Deutsche Werkbund [muß] den Willen zur deutschen Form, wie er dank diesem Krieg allüberall in Deutschland empordrang,

165 Dies korrespondiert mit Ausführungen, die der SPD-Reichstagsabgeordnete und spätere Innenminister der Weimarer Republik (dabei u. a. verantwortlich für den Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht), Gustav Noske, 1907 (im Jahr der Werkbund-Gründung) gemacht hatte: „Wir wünschen, daß Deutschland möglichst wehrhaft ist, wir wünschen, daß das ganze deutsche Volk an den militärischen Einrichtungen, die zur Landesverteidigung notwendig sein, ein Interesse hat“ (Noske 1907: 1101). Noske kommt im Fortlauf über das Lob der sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Disziplin zu der Forderung „daß Deutschland für das ganze Reich so wohnlich, so freiheitlich und so kulturell hochstehend wird, wie es nur einigermaßen denkbar ist“ (Noske 1907: 1101).

166 „Das Wort Stil bezeichnet nichts Geringeres, als die nach außen projizierte innere Einheitlichkeit des Lebensgefühls umfangreicher Menschengruppen“ (Scheffler 1913: 56).

167 Im Geiste dieser Gedanken fordert Bruno Taut für den Werkbund zwei Jahre später, „in allen Dingen, die künstlerische Fragen angehen, zur Organisation einen anerkannten Künstler als Diktator zu wählen“ (Taut 1914: 76).

leiten und gestalten" (DWB 1914: 12). Hier wird nun auch von, deutscher Form' gesprochen, was Muthesius 1912 noch vermieden hatte, möglicherweise, weil es sich zu sehr nach der (gescheiterten) Suche nach dem ‚deutschen Stil' anhörte.[168] In der Konsequenz wird das folgende Jahrbuch dann mit „Die deutsche Form im Kriegsjahr" benannt (DWB 1915). Bei der deutschen Form geht es um die Formierung eines ordentlichen Volkskörpers, in dem das Ganze alles und der Einzelne nichts sei, eines Volkskörpers, der Deutschland gerecht werde, welches im Ruf stehe, „daß die Organisation seiner Unternehmungen, seiner Großbetriebe, seiner Staatseinrichtungen die straffste und exakteste von allen Völkern sei (die militärische Zucht wird als Grund dafür genannt)" (ebd.: 25). Diesem Ruf habe auch die Kunst zu entsprechen, denn „die „soziale und wirtschaftliche Organisationstendenz hat [...] eine geistige Verwandtschaft mit der formalen Organisationstendenz unserer künstlerischen Bewegung" (ebd.: 25). Muthesius sieht den Werkbund also als Organisation zur Formierung einer einheitlichen, geschmacksicheren, gebildeten, straff organisierten und exakten Volksgemeinschaft, als die perfekte Voraussetzung für ein „vorwärtsgerichtetes Streben Deutschlands [...] und für die zukünftige Stellung Deutschlands in der Welt" (ebd.: 26). Hier hören wir einen ästhetizistischen Widerhall auf Bülows Deklamation des deutschen Rechts auf einen Platz an der Sonne (vgl. Bülow 1897). Es zeigt sich – und dieser Befund wird sich, so viel sei vorweggenommen, in den folgenden Kapiteln bestätigen –, dass der Ästhetik, der Kultur, ein wichtiger Platz in der (Legitimierung) der imperialistischen Politik zukommt. In früheren Schriften verbrämte Muthesius seinen Nationalismus mit idealistischen Begriffen wie „Entfremdung" (Muthesius 1908: 11). Allerdings ging es ihm nicht um die Entfremdung zwischen Arbeit(er) und Produkt wie bei Marx, auch nicht um „Fragen der Klasse, des Eigentums und der Produktionsmittel sowie die Verteilung der politischen Macht" (Schwartz 2007a: 13). Diese werden als „reine Begleiterscheinung einer breiten Bewegung vom Geist zu einer engen Rationalität aufgefasst" (ebd.). Eigentlich „beschwört" er laut Schwartz (2007b: 49) „die Entwicklung des organisierten Kapitalismus, [...] er lieh seine Stimme der Ideologie des Monopolkapitalismus" (ebd.). „Die Priorität des Kulturellen vor dem Politischen" (ebd.) fungiert dabei als geradezu postmodern anmutende Indienstnahme der – heute würde man sagen – „Kreativität" (vgl. Reckwitz 2012) für die kapitalistische Produktion, und das alles unter nationalistischen Vorzeichen.

168 Neben Muthesius hatte mit Richard Riemerschmid ein weiterer bedeutender Werkbund-Künstler (und späterer Vorsitzender) bereits auf der Gründungstagung 1907 vom Scheitern dieser Suche gesprochen: „Wir müssen heute einsehen, daß wir einen nationalen Stil nicht dadurch erreichen können, daß wir Deutsche Renaissance-Ornamente kopieren. Ein nationaler Stil ist das Ergebnis der unvoreingenommen auf dem Boden der Zeit stehenden nationalen Arbeit" (Riemerschmid 1908: 51).

Die ideologische Ausrichtung als ein Kampfbund für die deutsche Kunst, Architektur und Industrie einte die Protagonisten des Vereins. Dies wird in den zeitgenössischen Schriften seiner Mitglieder, allen voran Hermann Muthesius, deutlich.[169] Sie sind sich sowohl in der Ablehnung der Berliner Mietskaserne als einem den Volkscharakter verderbenden Bautypus wie auch in der Abkehr vom Historismus einig. „Denn die architektonische Kultur ist und bleibt der eigentliche Gradmesser für die Kultur eines Volkes überhaupt“ (Muthesius 1912: 19). Die Architektur sei „im Grund ihres Wesens populäre, eine soziale Kunst“ (Muthesius 1912: 22). Diese Radikalität benennt – wie bei Adolf Loos – Grundzüge der modernen Ästhetik: Einheitlichkeit, Absage an die Geschichte und Formversessenheit. „Formlosigkeit ist gleichbedeutend mit Unkultur“ (Muthesius 1912: 18).

2.9.2 Der konservative Modernisierer Theodor Fischer

Weniger exponiert, sowohl in politischer wie ästhetischer Weise, äußerte sich der Erste Vorsitzende des Deutschen Werkbundes, der Münchner Architekt Theodor Fischer. Fischer hatte sich vor allem in Süddeutschland einen Namen gemacht als Architekt, der auf regionale und historische Bezüge einging, diese aber weiterentwickeln wollte und auch der Integration von Neuem nicht grundsätzlich ablehnend gegenüberstand. In seiner Schrift zur Stuttgarter Stadterweiterung (Fischer 1901) profilierte er sich als Städtebautheoretiker. Hier wandte er sich zunächst im Sinne Camillo Sittes und seines Lehrers Carl Henrici gegen die Gleichförmigkeit der zunehmend auf den Verkehr zugeschnittenen, rasterförmigen Straßenanlangen in den europäischen Mittel- und Großstädten. Dagegen konterkariere die unregelmäßige, mit Erkern, Türmchen und Ornamenten versetzte Häuserflucht. Auch die seinerzeit neu auftauchenden Schaufensterfronten fand Fischer öde. Doch er mokierte sich gleichfalls über den ab 1870 in Deutschland einsetzenden Boom von Wohnhausbauten im Stil der deutschen Renaissance. Diesen empfand er als nicht der Tradition verpflichtet,

169 Aber auch viele andere Mitglieder, wie der Direktor am Königliches Kunstgewerbemuseum Berlin, Peter Jessen, sehen Deutschland in einem „Entscheidungskampf um einen zeitgemäßen Ausdruck unseres nationalen Lebens“ (Jessen 1908: 2) und bemühen eine aggressiv-nationalistische Sprache. Deutschland dürfe nicht länger das „Volk der versäumten Gelegenheiten“ (ebd.) bleiben, weder in der „Politik“ noch „im Reiche der Kunst“ (ebd.). „Zu starken Taten weckt nur der heilige Zorn. [...] Wir schulden es unserer nationalen Würde, daß wir den Schutt hinwegschaffen, den ein Jahrhundert der Unkunst über unser einst so fruchtbares Feld gebracht hat. Wir brauchen einen Jungbrunnen der Kunstgesinnung für alle Schichten des Volkes“ (ebd.).

sondern als aufgesetzt und auf Basis von „geistigen Hochmut“ (Fischer 1901: 330) entstanden:

> Und wenn wir nun von den Alten lernen wollen, so ist es der Geist ihrer Freiheit und Ehrlichkeit, dem wir nachgehen sollen, und nicht die Form ihrer Schnörkel und gebräunte Echtheit der historischen Stimmung. (Fischer 1901: 330)

Es geht also auch bei Fischer um den ‚Geist‘, hier den Geist der Freiheit und Ehrlichkeit, dagegen nicht, wie bei Muthesius, um die Form. Gleichwohl wendet er sich wie auch Sitte, gegen das aufgesetzt Malerische und Unregelmäßige, das seine Berechtigung in unzerstörten mittelalterlichen Ensembles habe, aber bei der Reorganisation vor allem der Großstädte und Metropolen um die Jahrhundertwende nicht zu rekonstruieren sei. Stattdessen meint er, „dass das Streben nach Regelmäßigkeit, nicht die Regelmäßigkeit selbst, künstlerische Wirkungen hervorbringen lässt“ (ebd.: 331). In diesem Text zeigt sich in aller Deutlichkeit die Suche der deutschen Architekten nach neuen Prinzipien und Verfahren, die der modernen Zeit angemessen sind. Dabei ist sich Fischer bewusst, dass er keine Antworten präsentieren kann. Er weiß aber, so wie bisher kann die Architektur die neuen Aufgaben des Städtebaus in der Massengesellschaft nicht bewältigen. Doch er wendet sich auch gegen den Rückgriff auf den Klassizismus, der dann kurze Zeit später bei Peter Behrens, Walter Gropius und Le Corbusier zur modernen Architektur führt:

> Der wahre Götze aber unseres modernen Kunstempfindens ist unter der Herrschaft des Klassizismus die Symmetrie geworden; bei vielen Leuten ist sie sogar das einzige Kriterium für ästhetischen Wirkung. (Fischer 1901: 331)

Doch Fischer sieht den Klassizismus nicht nur als ästhetisches, sondern auch als Ausdruck eines politischen Problems: „Die Kunst war abhängig geworden von der Wissenschaftlichkeit, die eine Genossin fand in der Polizei: die Baulinie wurde erfunden mit dem ganzen Heer von politischen Bauvorschriften“ (ebd.: 332). Dass diese Bauvorschriften vor allem dem Brandschutz dienten – um 1800 gab es in Deutschland mehrere verheerende Stadtbrände – und später helfen sollten, die Ausbreitung von Cholera und Typhus zu bekämpfen, erwähnt Fischer nicht bzw. nur mit einem allgemeinen Verweis auf die Hygiene. Er sieht, auch hier Henrici (1891) folgend, in den baupolizeilichen Vorschriften, wie sie seit dem frühen 19. Jahrhundert in ganz Deutschland durchgesetzt wurden, den Ruf nach einem „‚reinen Stil‘ […] der von Berlin nach München widerhallte“ (ebd.: 332). In dieser Passage zeigt sich ein Ressentiment des die Schönheit „dieser unvergleichlich schönen Stadt München“ (Fischer 1908 b: 1) und bayrischer „Landstädtchen“ (Fischer 1901: 331) verklärenden Fischer gegen die preußische Erfindung der „Baubureaukratie“ (ebd.: 332), und diese war nun einmal

in der Berliner Bauakademie verschmolzen mit dem Klassizismus.[170] Ergebnis dieser Entwicklungen seien „Papierpläne für die Stadterweiterung [...], gewaltsam und rücksichtslos, lediglich ausgerüstet mit dem Lineal und Zirkel“ (ebd.: 332) und die „Verachtung des Heimischen“ (ebd.).[171] Was sich wohl besonders auf die Berliner Stadtgestaltung nach dem Hobrechtplan bezieht, liest sich heute wie eine vorweggenommene Kritik an Le Corbusiers (1927) „Städtebau“ und dem *International Style* in der Architektur. Als positives Beispiel für eine Stadterweiterung nennt Fischer die Pläne Henricis für München, die nach Sittes ‚Grundsätzen‘ auf einem „naturgemässen Standpunkt“ (ebd.: 332) beruhten (und von Fischer selbst ab 1898 umgesetzt wurden). In diesem Punkt werden die Vorbehalte vieler Deutscher (auch der im Werkbund organisierten Architekten) gegen die Großstädte deutlich (vgl. auch Simmel 1903), vor allem gegen die deutsche Metropole mit ihrer räumlichen und intellektuellen Weitläufigkeit, ihrem Kosmopolitismus und ihrer anonymen Gesellschaftlichkeit, der sie das Ideal der Kleinstadt entgegenstellen, in der – nicht nur – Fischer die „Kunst des ganzen Volkes [...] lebendig“ (Fischer 1906: 334) erscheint und in der er eine überschaubare (Volks-)Gemeinschaft lokalisiert.

Gegen die Unregelmäßigkeit und die Symmetrie setzt Fischer die Bauten in kleinerem Maßstab, denn „zu erwähnen ist, dass heute fast immer viel zu große Plätze sehr zum Schaden der Wirkung um die Monumentalbauten gelegt werden“ (ebd.: 331), und dass man die „öffentlichen Gebäude oft mit ganz unvernünftiger Verschwendung von Raum und Dekoration auf die Plätze [stellt]“ (ebd.). Das bezieht sich wohl nicht nur auf die Neuanlage von riesigen, leeren Plätzen wie vor dem Reichstag (der nach den Kriterien von Sitte und Fischer wegen der fehlenden rück- und seitwärtigen Platzwände gar nicht als Platz zu bezeichnen wäre), sondern auch auf die Freistellung von Baumonumenten durch Abriss der sie umgebenden mittelalterlichen Bebauung wie beispielsweise beim Stadtumbau der alten Berliner Mitte im Rahmen des Baus der Kaiser-Wilhelm-Straße an der Marienkirche (vgl. Kap. 5.7). Fischer befürwortet durchaus die Errichtung von Monumentalbauten zur Ehre der deutschen Nation, aber die zu seiner Zeit angewandten formellen Mittel scheinen ihm inadäquat. Gleichzeitig kann Fischer auch „praktische Vorteile [von] ungleich breiten [n] Strassen“ (ebd.) entdecken. Fischers Ästhetik ist somit ambivalent in Bezug auf Moderne und Tradition. Sie gleicht damit den Ansichten und Empfindungen der meisten Mitglieder des Werkbundes.

Bei der Eröffnung der ersten Sitzung des Deutschen Werkbunds in München 1907 verweist Fischer auf die Anregung von „hoher Stelle“ (Fischer 1908b: 1),

170 Gleichwohl erweist Fischer bei der Eröffnung der Verhandlungen des Deutschen Werkbunds 1907 in München, den „Vertreter[n] der hohen Regierungen Bayerns und Preußen“ (Fischer 1908b: 1) in dieser Reihenfolge seine Ehrerbietung.

171 Wiederum deutlich sind die Bezüge zu Henrici (1891).

gemeint ist der Kaiser, „daß unserer nationalen Kultur an ideellen Werten und Bestrebungen fehle" (ebd.). Dem zu begegnen sei die Aufgabe des Werkbundes. Er geht bei dieser Sitzung nur am Rande auf die Architektur ein, sondern hält ein Plädoyer für die „Qualitätsarbeit" (Fischer 1908c: 17) in der industriellen Produktion, die sich vor allem dadurch auszeichne, dass sie das Handwerk nicht kopiere,[172] sondern mit einfachen Formen – hier kommt der von Muthesius geprägte Formbegriff zum Tragen – die der Massenproduktion entsprechende „Regelmäßigkeit" (ebd.: 14) zum Prinzip ihrer Produktion mache. Mit der Anwendung dieser Kunstfertigkeit könne die Technik einem höheren Zweck entsprechen und der „Entfremdung" (ebd.) von „Erfindenden, Produzierenden und dem Verkäufer"[173] (ebd.: 17) entgegenwirken, die wie „Faustrecht und Kleinstaaterei" (ebd.) sei. Die „Industrie" (ebd.) wird ermahnt, sich nicht „als Herrin der Gegenwart" (ebd.), sondern als „dienender Teil einer Kulturgemeinschaft" (ebd.) zu verstehen. „Solange freilich die Industrie von ihren Vertretern und den Regierungen lediglich nach den Steuern und den Zahlen der Arbeiter des Umsatzes beurteilt wird, gleichgültig ob Qualitätsarbeit geliefert wird" (ebd.: 15), könne sie keinen Beitrag zu einer „harmonischen Kultur" leisten (ebd.: 17). In dieser Rede finden sich wesentliche Gedankengänge von Muthesius, der als preußischer Regierungsbeamter nicht als Vorsitzender kandidieren konnte und hier – wenn nicht als Ghostwriter – so doch als wesentlicher Impulsgeber des Textes fungiert haben dürfte (vgl. Schwartz 2007: 49). Als (sub-)politisch ist allenfalls die wiederholte Floskel von der Notwendigkeit der Wiederherstellung einer ‚Kultur' gegenüber dem bloß ‚zivilisatorischen' technischen Fortschritt zu bezeichnen. Formulierungen dieser Art tauchen in der deutschen architektur- und kunsttheoretischen Debatte jener Zeit regelmäßig auf und richten sich gegen die ‚Zivilisationen' Englands und Frankreichs, denen die ‚Kultur' Deutschlands entgegenstellt wird. Dass sich Adolf Loos (1908a/b) angesichts von so viel Idealismus über den Werkbund lustig machte, kann nicht verwunden. Dabei zeigte sich Fischer im Allgemeinen als Vertreter eines bescheidenen Selbstbildes der Architekten und der Auffassung „daß Architektur niemals Selbstzweck sein darf, daß Architektur immer im Hintergrund bleiben und auf den Menschen wirken soll" (Fischer 1912: 28). Angelehnt an die seit Semper geläufige, von Loos reproduzierte und in der Diskussion über die ästhetischen Fragen der Zeit auf der Werkbundtagung 1911 zum wiederholten Male aufgegriffene Analogiebildung zwischen Architektur und Bekleidung verweist Fischer darauf,

172 Zum Beispiel, wenn „geschnitzte Ornamente mit den Maschinen täuschend echt imitiert werden" (Fischer 1908c: 10).

173 Geschlechtsneutrale Sprache im Original! Fischer hatte zur Begrüßung neben den Herren, auch die Damen angesprochen (Fischer 1908a: 1).

> daß der Mensch, auch wenn er geputzt und sehr schön gekleidet geht, vor der reichen modernen Architektur nichts ist. Ich denke dabei besonders an Architekturen, die den Reichtum der früheren Stile äußerlich imitieren. Man findet dort, daß die Frau in elegantem Kostüm durchaus nicht wirkt, daß der Mann im Frack erst recht nicht wirkt. (Fischer 1912: 28)

In Bezug auf die in Kapitel 3.2 näher beleuchtete Ästhetik der Schulen geht Fischer in zwei Artikeln in den Jahren 1902 (für die Zeitschrift *Dekorative Kunst*) und 1907 (für eine pädagogische Enzyklopädie) zunächst auf ihre städtebauliche Funktion ein. Gemäß seiner obersten Gestaltungsregel „Gliederung der Massen nach Herrschendem und Beherrschtem"[174] (Fischer 1903, n. Nerdinger 1988: 35) geht er davon aus, dass Schulen, vor allem höhere, in einer Stadt oder einem Stadtteil eine herausgehobene Rolle spielen sollen. Sie sollen weder in gleicher Höhe der sie umgebenden Bauflucht noch in rückwärtigen Lagen und versteckt auf Hinterhöfen gebaut werden. Genau diesem widrigen Umstand sahen sich in Berlin während und nach der Gründerzeit aber die meisten Schulbaumeister, allen voran der Stadtbaurat Hermann Blankenstein, ausgesetzt. Mehrfach erwähnt Fischer das Wort „Zeitgeist" (Fischer 1908a: 176, 178). Diesem müsse der Schulbau entsprechen, sowohl in Bezug auf die Beziehung zur örtlichen Kirche als auch auf den Stil. Damit betont er die unterschiedliche Rolle, die Schulen (und Kirchen) in ländlichen und städtischen, katholischen und evangelischen Umgebungen spielen sollten, und auch die nachrangige Behandlung von Stilfragen, die er bereits an anderer Stelle heraushob.[175] Ebenso unverbindlich wie beim Stil gibt Fischer auch kaum Hinweise auf die „zweckmäßig-ästhetische" (Fischer 1908a: 176) Gestaltung der Klassenräume. Er hält sich an die Wiederholung seiner allgemeinen Prinzipien, wie „dem Streben nach Regelmäßigkeit" (Fischer 1908a: 177) und der „Harmonie der Zweckerfüllung mit der Ausdrucksform" (ebd.: 178) und bemerkt eher oberflächlich: „ästhetische Lustgefühle hängen, sofern es sich um Raumkunst handelt, mehr, als gemeiniglich angenommen wird, mit den physischen Voraussetzungen zusammen" (Fischer 1908a: 177). Er geht allenfalls auf den Grundriss ein, der nach Möglichkeit nicht „doppelreihig" (ebd.: 177) (also mit Klassenräumen auf beiden Seiten des Korridors) gebaut werden soll, wohlwissend, dass dies in vielen Fällen vor allen Dingen in den Großstädten kaum zu vermeiden sein würde. Ein wichtiges Anliegen ist ihm, dass der „Hof, wie jedes Zimmer oder jeder Vorplatz als Raum behandelt und ausgebildet werde" (Fischer 1908a: 177) und sich, „wenn möglich, schöne Einblicke von der Straße her in den Hof [...] eröffnen" (ebd.). In diesen

174 Hier sind Baumassen gemeint.

175 Fischer schließt sich Muthesius an, wenn er ausruft: „Der Teufel hole die Stilomanen!" (Fischer 1906: 333).

Formulierungen wird deutlich, dass es Fischer vor allem um die Außenansicht der Schulgebäude geht und weniger um ihr funktionell-ästhetisches Innenleben. Folglich tauchen die Worte Schüler oder Lehrer in seinen Überlegungen zum Schulbau gar nicht auf. Schulbauten sollten „Heimatkunst" (ebd.: 179) sein, ohne alte Stile nachzuahmen, sondern sich vielmehr an die Tradition in Bezug auf „Landschaft, Klima und Baumaterial" (ebd.) halten, „denn gerade im Schulhausbau ist ein Anknüpfen an das Überlieferte aus erzieherischen Gründen wohl berechtigt" (ebd.). Damit formuliert er später übernommene Forderungen des Heimatschutzbundes (vgl. Winter 1911). So fordert er im Schulbau „die Pflege des Lokaltons" (Fischer 1908a: 179), wobei bei den Formen „eine gewisse Knappheit Tugend" (ebd.) sei. Auf „Säulen, Pilaster, Konsolen, Kartuschen, Löwenköpfe reiche Friese und all' den andern Kram [sic!], für den der Spießbürger ein so tiefgehendes Interesse fühlte", (ebd.) bittet er dringlichst zu verzichten. Hierin geht er also völlig *d'accord* mit dem ‚Zeitgeist', der durch Loos und Muthesius vorgegeben wird. Den Schwerpunkt seiner ästhetischen Empfehlungen legt Fischer dennoch überraschenderweise auf den Innendekor.[176] Für Gymnasien empfiehlt Fischer Piranesis Bilder und Grafiken der römischen Ruinen und fügt sogar gleich die Bezugsquelle hinzu. Desweitern empfiehlt er Fotografien – keine Gipsabdrücke – von klassischen und Renaissance-Skulpturen, „daß die Jugend sich an die reine Nacktheit gewöhne" (ebd.: 181) und so die „Freude am Schönen" (ebd.) erlerne. Dieses Bekenntnis zur ‚reinen Nacktheit' muss im Zusammenhang mit der im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts um sich greifenden sog. ‚Freikörperkultur' der Jugendbewegung gesehen werden, die in einer sich ‚kulturell' verstehenden Publikation wie *Die Schönheit* (erschien von 1902 bis 1932) mit der Publikation von mehr oder weniger künstlerischen Nacktbildern ein Massenpublikum avisierte und natürlich auch massiven Anfeindungen ausgesetzt war, die sich zum Teil in der Strafverfolgung des Verlegers, Karl Vanselow, niederschlug.[177] Dieser Vanselow war auch der Herausgeber der dominierenden, von Fischer in seinem Beitrag von 1908 genannten Quelle, nämlich der Zeitschrift *Das Schulhaus* (erschien 1899 bis 1913). Es ist anzunehmen, dass Fischer auch über die anderen Publikationstätigkeiten Vanselows informiert war und der Propagierung eines unbefangenen Umgangs mit dem menschlichen Körper

176 „[...] es wäre so recht eine Durchdringung des Gebrauchsgegenstandes mit künstlerischem Geist, wie man ihn von der ästhetischen Kultur der kommenden Generation erhofft, wenn hervorragende Tiermaler die Wandtafeln zur Zoologie, und ausgezeichnete Koloristen die Landkarten anzufertigen übernehmen wollten" (Fischer 1908a: 181).

177 Vanselow gab ab 1905 auch die Zeitschrift *Geschlecht und Gesellschaft* heraus, mit der er drei Jahre vor dem ersten Erscheinen der *Zeitschrift Sexualwissenschaft* von Magnus Hirschfeld einen bedeutenden Beitrag zu Enttabuisierung der Sexualität und ihrer Verwissenschaftlichung leistete.

wie sie von Vanselow und (Teilen) der Jugendbewegung propagiert wurde, zustimmend gegenüberstand. Auch in diesem Punkt überrascht Fischer als Gratwanderer zwischen Tradition und Moderne.

2.9.3 Der erste moderne Architekt: Peter Behrens

Peter Behrens, früher Jugendstil-Künstler, Werkbund-Gründungsmitglied, weltweiter Begründer des Corporate Designs, Erneuerer der Architektur und Hochschullehrer, wandte sich in einer seiner wenigen theoretischen Äußerungen gegen den materialistischen Ansatz Sempers und bezog sich voller Zustimmung auf den zur Jahrhundertwende prominentesten deutschen Kunsthistoriker Alois Riegl (1893). Mit diesem empfand er „das Wesen des Kunstwerkes" (Behrens 1913: 253) als „teleologisch [...], indem im Kunstwerk das Resultat zweckbewussten Kunstwollens erblickt wird, das sich im Kampf mit Gebrauchszweck, Rohstoff, und Technik durchsetzt" (Behrens 1913: 253). Mit dem ‚Kunstwollen' ist Behrens wieder beim geistigen Prinzip, das den Stoff durchdringt und sich zum Untertan macht. Letztlich ist er damit nicht weit entfernt von Boettichers geistiger Durchdringung der hellenischen Bauweise durch Schinkel. Angesichts dieser theoretischen Position kann die Hinwendung Behrens' zum Klassizismus, zuerst prominent ausgeführt in der deutschen Botschaft in St. Petersburg (erbaut 1912), nicht verwundern. Bemerkenswert klarsichtig betrachtet Behrens die „Entfaltung monumentaler Kunst [...] stets [als] Ausdruck eines bestimmten Machtkreises seiner Zeit" (ebd.: 259). So werde „die politische Begabung der Römer [...] durch ihre Technik erkennbar. Sie schufen Bauten, die durch die Ausdehnung ihr weltliches Machtbewußtsein dokumentierten und erfanden dabei die Konstruktion des Bogens" (ebd.: 256). Des Weiteren sei im „Mittelalter von der Kunst der Kirche, in der Barockzeit von der Kunst der Könige, bei den Formen um 1800 von bürgerlicher Kunst" (ebd.: 259) zu sprechen, und er glaube, „daß heute unsere reich erblühte Industrie wieder einen Machtkreis bildet, der nicht ohne Einfluß auf die Kultur bleiben kann" (ebd.). Besonders weitsichtig zeigt sich Behrens, wenn er den Rhythmus der Zeit und die Mobilität der Zukunft als ausschlaggebend für die Entwicklung der Kunst und der architektonischen Form annimmt. „Wenn wir im überschnellen Gefährt durch die Straßen unserer Großstädte jagen, können wir nicht mehr die Details der Gebäude gewahren" (ebd.: 256). Dem müsse der Architekt entsprechen, indem er Gebäude entwickelt, „die möglichst geschlossene ruhige Flächen" (ebd.: 257) zeigen. Das gelte auch angesichts der Möglichkeiten und der „entmaterialisierenden Eigenschaft des Eisens" (ebd.: 257). Die „Körperlosigkeit" (ebd.) des Eiffelturms, auch wenn man diesen durchaus als schön empfinden könne, weise nicht den Weg in eine neue Architektur, denn „die Aufgabe der Architektur ist und bleibt aber für alle Zeiten nicht ein Enthüllen; sondern Raum einzuschließen,

zu umkleiden. Architektur ist Körpergestaltung“ (ebd.). Wenn sich Behrens explizit gegen einen Funktionalismus,[178] aber für eine Typenbildung ausspricht (vgl. ebd.: 265), scheint er weitgehend mit Muthesius übereinzustimmen. Und wie dieser ist er ambivalent und inkonsequent gegenüber der Frage nach Massenproduktion und Individualismus. Einerseits betont er „Kunst entsteht nur als Intuition starker Individualitäten“ (ebd.: 253). Andererseits dekretiert er: „Es kann keinen individualistischen Stil geben“ (ebd.: 255). Das bezieht sich auf die „eigenwillige individualistische Entwicklung des Kunstgewerbes, die sich seit Ende der neunziger Jahre in Deutschland vollzogen hat“ (ebd.: 255). Gemeint ist der Jugendstil, dessen hervorragender Vertreter Behrens in seiner Darmstädter Zeit um die Jahrhundertwende gewesen war, und den er nun wie Muthesius und Fischer ablehnt.

Als Behrens in seinem im Allgemeinen äußerst wohlwollend aufgenommenen Vortrag auf einem Ästhetikkongress (vgl. ebd. 259-264) von der „Eile“ (ebd.: 256) als „Geist der Zeit“ (ebd.: 225) spricht, stößt er in der lebhaften Diskussion auf deutlichen Widerspruch. Die sich zu Wort meldenden Ästhetiker wollten keinesfalls die „Hast“ (ebd.: 263) und „die unorganisierte Wirrnis“ (ebd.: 259) der „Weltstädte“ (ebd.) zum Gegenstand der ‚geistigen‘ Entwicklung einer neuen Architektur machen. Lediglich der französische Sozialist, Germanist und Ästhetikprofessor Victor Basch bemerkte, dass die „neueste Architektur dem kinematografischen Charakter unserer Zeit angemessen sein müsste“ (ebd.: 262). Doch die „neuste deutsche Architektur [spreche] diesem Desideratum Hohn“ (ebd.). Sie sei gekennzeichnet durch „die Schwere und nicht das leichte, das massive und nicht das Graziöse, das ewig Dauernde und nicht das schnell vergängliche, das Monumentale und nicht das Silhouettenmäßige“ (ebd.: 262). Selbst die Warenhäuser, modernster Ausdruck der Zeit, welche die „Schnelle des Verkehrs, des Austausches, das Heranströmen des Materials aus aller Herren Länder, und besonders die rapiden Wandlungen der Mode verkörpern sollen“ (ebd.: 262) seien wie „Mausoleen“ (ebd.: 9). Das richtete sich in erster Linie an den zu jener Zeit in Berlin als ‚Stararchitekten‘ gehandelten Alfred Messel (vgl. Behrendt 1909, 1912), der aufsehenerregende Warenhäuser für den Wertheim-Konzern[179] und für die Zeit fortschrittliche Wohnbauten entwarf (vgl. Kap. 5.2) und ab 1906 (in seinem ersten öffentlichen Auftrag) auch das Pergamon-Museum (vgl. Kap. 4.1.4). Aber Baschs Kritik richtetet sich auch

178 „Es gibt keinen materialistischen Stil und hat keinen gegeben. […] [E]in ästhetischer Trugschluß, wenn man glaubt, aus der äußersten und knappsten Zweckerfüllung allein könne das Schönheitsmoment von selbst entstehen“ (Behrens 1913: 255).

179 So entwarf er das 1894 gebaute erste Warenhaus in Deutschland in der Berliner Oranienstraße. Am bekanntesten wurde jedoch sein mehrfach erweitertes Wertheim-Haupthaus in der Leipziger Straße in der Nähe des Leipziger Platzes (ab 1904).

an Behrens' massige und flächige Bauten[180] und dessen implizite Ablehnung eines reinen „Eisenstil[s]" (ebd.: 254) wie er zum Beispiel am Eiffelturm ausgeführt wurde und bereits 1873 von dem führendem französischen Architekten Viollet-Duc theoretisiert wurde (vgl. Posener 1994: 30). In der Replik auf seine Kritiker entwickelt Behrens jedoch eine Idee, wie die neue ‚Zeit der Eile' besser architektonisch auszudrücken sei, nämlich durch eine „nach Belieben in verschiedenartige Räume einteilbare freie Fläche und durch die Verschiebbarkeit der leichten Wände [und somit durch] änderbare Raumgrößen" (ebd.: 265). Dies ist ein Akzent, der durchaus in Kontrast zur flächigen Monumentalität und optischen Schwere der Behrens'schen Bauten um 1910 steht und Entwicklungen zur temporären, flexiblen und mobilen Architektur antizipiert. Allerdings werden diese Ideen nach dem Krieg eher von seinen Schülern Gropius, Mies und Le Corbusier realisiert. Behrens selbst konzentriert sich in der Zeit bis zu seinem Tod 1940 verstärkt auf die Lehrtätigkeit in Düsseldorf, Wien (als Nachfolger Otto Wagners) und Berlin. Es bleibt festzuhalten, dass sich Behrens nicht explizit wie Muthesius und Schulze-Naumburg politisch äußert und seine ästhetischen Überlegungen auch nicht in Bezug setzt zu einem etwaigen ‚deutschen' Stil. Bemerkenswert ist jedoch, dass zu dieser Zeit, im Jahr 1913, noch eine deutsch-französische Diskussion über ästhetische Fragen stattfinden konnte und dass diese, trotz der geschilderten Kontroverse, durchaus produktiv war. Das lange Schmoren im eigenen intellektuellen Saft – abgesehen von dem durch Muthesius inspirierten Blick auf die englische Architektur, die ihm allerdings auch als „germanisch" (Muthesius 1912: 25) galt – hatte den deutschen Kunst- und Architekturtheoretikern nicht gutgetan und zur Auseinandersetzung mit französischen Positionen nur aus der Warte des Revanchismus geführt. Der zarte Ansatz eines ästhetischen Austauschs wurde nur ein Jahr später mit Kriegsbeginn erneut und wahrscheinlich noch tiefgreifender unterbrochen.

2.9.4 Vom Expressionismus zur Neuen Sachlichkeit: Hans Poelzig

Hans Poelzig ist berühmt geworden durch seinen expressionistischen Innenausbau des Deutschen Schauspielhauses im Jahr 1921 (später, in der DDR, hieß das Gebäude *Friedrichstadtpalast*). Gegen Ende der Zwanziger Jahre baute er im Stil der Neuen Sachlichkeit das I. G.-Farben-Haus in Frankfurt/Main (nach

180 Behrens verhüllte im Jahr 1909 an der Vorderfront zur Huttenstraße in Berlin-Moabit die Eisenstützen seiner ansonsten ‚modernen' AEG-Turbinenhalle noch mit großflächigen, Natursteinblöcke imitierenden Betonplatten. Dadurch wirkt sie noch heute „tempelartig" (Landesdenkmalamt 2022) oder eben wie ein ‚Mausoleum'. Diese Massigkeit wird zweifellos noch von seiner St. Petersburger Botschaft aus dem Jahr 1912 übertroffen.

dem Zweiten Weltkrieg Sitz der amerikanischen Militärverwaltung, heute Universitätsgebäude) und das Haus des Rundfunks in Berlin. Daneben reüssierte er auch als Theater- und Filmarchitekt. So sind seine expressionistischen Bauten im Ufa-Film *Der Golem, wie er in die Welt kam* von Paul Wegener in die Filmgeschichte eingegangen. Damit kommt Poelzig Viktor Baschs Forderung nach einer dem Zeitalter des Kinos adäquaten Architektur zweifellos sehr nahe (vgl. Kap. 2.9.3). Dies alles muss hier in Erinnerung gerufen werden, da Poelzig, bereits ab 1907 Sektionschef des Deutschen Werkbunds in Breslau und ab 1919 dessen deutscher Vorsitzender, der wichtigste Vertreter der expressionistischen Architektur[181] und dezidierter Gegner des von Behrens eingeschlagenen Wegs (zurück) zum Klassizismus war. Auch wenn seine Bedeutung vor allem aus seinen Aktivitäten nach dem Ersten Weltkrieg herrührten – seine Lehrtätigkeit an der Technischen Hochschule Charlottenburg war laut Julius Posener, einem seiner Schüler, möglicherweise sogar wichtiger als die Bautätigkeit (vgl. Posener 1970: 10f.) – war er doch bereits zuvor ein einflussreicher Architekturlehrer gewesen und zeichnete schon früh einen eigenen Weg in die Moderne vor und zwar unter dem Begriff der „Sachlichkeit" (Poelzig 1906: 37), versehen mit dem Adjektiv „unerbittlich" (ebd.).

In einem Artikel anlässlich der Dresdner Kunstgewerbeausstellung 1906 wendet sich Poelzig scharf gegen den Historismus inklusive des Schinkel'schen Klassizismus. Poelzig erblickt die Hauptaufgaben der Architektur nicht im Sakral- auch nicht im profan-repräsentativen Monumentalbau, sondern in Bauaufgaben, die aus „wirtschaftlichen Fragen […] im Leben der neuen Zeit" (Poelzig 1906: 36) resultieren, „von der Wohnung bis zum Städtebau" (ebd.). Der Wohnungsbau befreie sich „von einer äußerlichen Auffassung" (ebd.: 37) und gelange „von innen […] zur Echtheit" (ebd.). Dabei wendet er sich gegen kosmopolitische Bestrebungen in der Architektur und die „traurige Rolle" (ebd.:

181 Die expressionistische Architektur, die zwischen 1914 und 1925 vor allem in Deutschland ihre große Zeit hatte, kann man mit einigem Recht als Mode betrachten. Der Architekturhistoriker Julius Posener fand „das meiste, […] das an expressionistischer Architektur entstanden ist" (Posener 1970: 9) bedauernswert und war erleichtert, dass nicht mehr in diesem Stil gebaut wurde (vgl. ebd.). Hermann Muthesius warnte: „Der Gedanke an eine impressionistische Architektur wäre einfach furchtbar" (Muthesius 1912: 24). Zu dieser Zeit gab es den Ausdruck expressionistische Architektur nicht, er wurde erst 1913 von Walter Curt Behrendt für ein Werk Bruno Tauts ‚erfunden' (vgl. Pehnt 1998: 13). Auch die Malerei Pechsteins, Kirchners und Marcs wurde in Ermangelung eines allgemein anerkannten Begriffs bis 1910 ebenfalls häufig als „impressionistisch" bezeichnet (vgl. Schulz 1987: 22f.). Poelzig selbst verwahrte sich Zeit seines Lebend gegen die „modischen Manieren" (Poelzig 1906: 37). Der wichtigste Vertreter des architektonischen Expressionismus vor dem Krieg war Bruno Taut, unter anderem wegen seines auf der Werkbundausstellung 1914 gezeigten *Glas-Pavillons*.

37) des Eisens als Baustoff. Stattdessen sei eine (welt-)regional verankerte Architektur angesagt, die eine „dem Material eigene Technik und […] eine künstlerische Verarbeitung des gegebenen Vorwurfs" (ebd.) annehme. Lobend erwähnt er die diesem Ansatz seiner Meinung nach zugrunde liegende Architektur „eines asiatischen Kulturvolkes" (ebd.), gemeint ist wohl Japan. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der Beschreibung des Wesens des Künstlers, dessen beruflicher Trennung vom Ingenieur und der Bedeutung des Handwerks. Dem Architekten legt er nahe, zum konstruktiven Kern der Bauaufgabe vorzudringen, und diesen nicht dem Ingenieur zu überlassen. Er fordert „das Absolute" (ebd.) zu finden, „wenn auch nur in roher Form" (ebd.). Politische Äußerungen im engeren Sinne sind in diesem Text nicht zu vernehmen. Auffällig ist jedoch die Verquickung der mehrfach erwähnten Sachlichkeit mit der ebenfalls mehrfach erwähnten Bauaufgabe des Wohnungsbaus. Um das Jahr 1906 gab es in Berlin angesichts einer enormen Wohnungsnot die ersten zaghaften Versuche von Paul Mebes, Alfred Messel und anderen, im Rahmen von Genossenschaftsbauten bezahlbare, einfache und trotzdem gute Wohnbedingungen für die unteren Gesellschaftsschichten zu schaffen (vgl. Kap. 5.3). Offensichtlich ist auch Poelzig sich dieser sozialen Aufgabe der Architektur bewusst.

In seinem zweiten theoretischen Vorkriegsbeitrag[182] – über den Industriebau – betont er, dass es sich dabei um eine der wichtigsten Bauaufgaben überhaupt handele, welche sich vollständig wirtschaftlichen Erwägungen unterzuordnen habe. „Nur der Bau wird gut sein, der in klarster und knappster Weise sich den Forderungen des Betriebes fügt" (Poelzig 1911: 38). Das klingt zunächst einmal, als ob Poelzig dieselben Prämissen anlegt wie Behrens bei der Moabiter Turbinenhalle und Gropius bei dem Alfelder Fagus-Werk. Doch von diesen unterscheidet sich Poelzig deutlich; darauf hat nicht zuletzt Julius Posener (1994: 21ff.) hingewiesen. Gemein mit ihnen ist ihm die Ablehnung des Konzepts der Fabrikkathedralen, wie es bei Borsig im 19. Jahrhundert und auch bei den frühen AEG-Bauten im Wedding angewendet wurde. Im Fabrikbau gesteht Poelzig auch dem Ingenieur eine größere Rolle zu als noch in seinem Text von 1906, dient doch dieser „lediglich wirtschaftlich-technischen Zwecken und bedarf zur einwandfreien Lösung der uneingeschränkten Anwendung von Ingenieurskonstruktionen" (ebd.). Doch während Le Corbusier das Prinzip ‚das Gebäude ist eine Maschine' kurze Zeit später auf alle Bauaufgaben, vor allem den Wohnungsbau, übertragen wollte[183] und die Arbeiten des Ingenieures (zum

182 Dass Poelzig vor und nach dem Krieg relativ wenig Schriften veröffentlicht und auch verfasst hat, überrascht, da er seit 1901 vorwiegend als Architekturlehrer arbeitete.

183 „Une maison est une machine à demeurer" (*Ein Haus ist eine Maschine zum Wohnen* [eig. Übers., MG]) (Le Corbusier 1921: 849). Auch Le Corbusier bemüht wie die deutschen Kollegen den ‚Zeitgeist': Die von ihm mitgegründete Zeitschrift, in

Beispiel des Schiffskonstrukteurs) als schön betrachtete, sieht Poelzig (auch in den 1920er Jahren) den Ingenieur nicht befähigt, dem Bau eine „schöne Gestalt" (Poelzig 1911: 38) zukommen zu lassen. Der Architekt dürfe die schöne Gestalt jedoch nicht als dekoratives Beiwerk sehen, sondern müsse von Beginn an (ggf. mit dem Bauingenieur zusammen) den konstruktiven Kern der Bauaufgabe erfassen und ausführen. „Auf diesem Wege liegt der Stil der Zukunft: im Verzicht auf die schematische Anwendung überlieferter symbolischer Formen und in der Ausbildung mannigfachen typischen Formen" (ebd.). Diese Formulierung wirkt wie ein vorweggenommener Kompromiss im Werkbund-Typenstreit von 1914 (vgl. DWB 1914), und möglicherweise war es diese Position, die sowohl die Notwendigkeit der Typisierung (vgl. Muthesius 1914) als auch die Individualität des Künstlers anerkennt (vgl. van de Velde 1914), welche die wichtigen Personen im Werkbund dazu bewogen hat, Poelzig zur Übernahme des Vorsitzes nach dem Krieg zu überreden.

Auch ist Poelzig hier gegenüber neuen Baumaterialien, namentlich dem Betonbau,[184] wesentlich positiver gestimmt als im Text von 1906 gegenüber dem Eisen, das er auch hier wieder behandelt und als typischen Baustoff für „Ingenieurbauten" (Poelzig 1911: 41) wie Brücken klassifiziert. Für Architektur sei Eisen nicht geeignet, „da das Material im Gegensatz zu Holz und Stein einer handwerklich-künstlerischen Formgebung unzugänglich ist" (ebd.: 41). Während er in diesem Punkt konservativ bleibt und sich die Voreingenommenheit gegenüber dem Eisen auf den seiner Meinung nach unüberbrückbaren Gegensatz von Industrie und Handwerk-Künstlertum bezieht, ist er geradezu visionär, wenn er in der Fabrik der Zukunft durch die „Möglichkeit der elektronischen Fernübertragung die Freiheit in der Verteilung und der Organisation der Arbeitsgruppen" (ebd.: 39f.) erblickt. Damit ist Poelzig seiner Zeit um 100 Jahre voraus. Zudem sieht er, dass durch die „Vervollkommnung der Technik […] bestehende Mißstände der Fabriken – Rauch, Rußentstehung, üble Gerüche […] vermieden werden können (ebd.: 39), worauf die „Fabrikanlagen […], umringt von Wohlfahrtshäusern und Arbeiterwohnstätten sich immer harmonischer in die Umwelt einfügen" (ebd.: 40) würden. Hier ist Technikbegeisterung gepaart

der er den Begriff der Wohnmaschine ausführt, heißt „l'Ésprit Noveau" (*der neue Geist).* Dieser zeichne sich aus durch eine Harmonie, aber diese ergebe sich aus den Gesetzen der Ökonomie und den Werken der Werkstätten und Fabriken: „cette harmonie est là, fonction du labeur regi par la loi d'économie. Elle est dans les ouvrages qui sortent de l'atelier ou de l'usine" (Le Corbusier 1921: 854). Ebenso stellt sich Le Corbusier später auf die Seite der Typisierung der Bauformen.

184 „Durch die Entwicklung neuer Konstruktionsweisen – wie z. B. des Betonbaus – wird die Freiheit des Schaffenden größer, die Möglichkeiten zur Gestaltung gewaltiger" (Poelzig 1911: 3). Das hört sich fast so überschwänglich an wie das Lob des Betons durch den Meister der geschwungenen Moderne, Oscar Niemeyer (vgl. Wisnik 2011: 10).

mit den zeitgenössischen Sozialreformansichten (vgl. Kap. 5.1) und erinnert in ihrem Optimismus durchaus an Le Corbusiers Städtebau und sein ‚harmonisches' Gesellschaftsmodell, ohne die bei jenem zugrundeliegenden autoritären Züge zu offenbaren (vgl. Chaslin 2015).

Zum Schluss dieses Textes dekretiert Poelzig: „Die wirtschaftlichen Nutzbauten [...] sind die eigentlichen Monumentalbauten der heutigen Architektur" (ebd.). Aber es ist ihm klar, dass „jeder Fabrikbau bereits nach 50 Jahren einem neuen [weicht]" (ebd.: 41). „Die Monumentalität des scheinbar für die Ewigkeit gefügten, werden unsere Fabriken nie zeigen können" (ebd.: 42). Die zeitliche Begrenztheit des Bauens ist ebenfalls eine höchst moderne Ansicht.[185] Es ist offensichtlich, dass sich Poelzig in diesem Text auf seine kurz zuvor entworfene chemische Fabrik in Luban nahe Posen bezieht. Diese ist zweifellos monumental, klar gegliedert und entbehrt des in vergleichbaren Anlagen (z. B. bei der BASF in Ludwigshafen) anzutreffenden Chaos von zahllosen Schornsteinen, über- und untereinandergelegten Rampen und ähnlichem, was Poelzig auf das Fehlen eines Architekten zurückführte. In diesem Text gibt es noch weniger politisch deutbare Äußerungen als in dem von 1906. Auf die harmonische Einbettung der Arbeiterunterkünfte in Industrielandschaften wurde schon eingegangen. Sie verortet Poelzig im Lager der Sozialreformer. Bemerkenswert ist, dass Poelzig in diesem Zusammenhang (wie im Text von 1906) wieder eine ausländische Baukultur würdigt, diesmal ist es sogar die französische![186] Der bei Muthesius immer wieder durchbrechende, zum Chauvinismus übersteigerte Nationalismus ist Poelzig (wie auch Fischer und Behrens) fremd.

In seiner Antrittsrede zum Werkbundvorsitz ist Poelzig am politischsten. Das ist angesichts des Zeitpunkts, kurz nach der deutschen Niederlage im Ersten Weltkrieg und der Unterzeichnung des Friedensvertrages von Versailles, nicht verwunderlich. Sie soll uns hier nur insofern kurz beschäftigen, als Poelzig in dieser Rede den sich zum Ende des hier angelegten Untersuchungszeitraums (1800 bis 1918) abzeichnenden Aufbruch in die Moderne aus seiner Sicht skizziert und dabei auch die Unterschiede zum *Bauhaus* oder anderer Moderner wie Le Corbusier deutlich werden. Das bezieht politische Unterschiede durchaus mit ein. Hierbei wiederholt er die aus der Vorkriegszeit sattsam bekannte Affirmation des ‚Geistes' und der Distinktion der Künstler (und Handwerker) von den Ingenieuren und vor allen Dingen von den Kaufleuten.

185 Peter Behrens ging aufgrund der Ausschreibung des Stadtbaurats Martin Wagner (1929) davon aus, dass seine Berliner Bürohäuser am Alexanderplatz vom Ende der 1920er Jahr nach 30 Jahren wieder abgerissen würden.

186 „Der französische Stil des 18. Jahrhunderts wich keinem Problem und löste die schlichten Nutzbedingungen so, daß Krahne, Mauern und Tore jener zeit den Eindruck des naturgewordenen machen" (Polezig 1911: 39).

> Unter Handwerk will ich hierbei etwas ganz und gar Geistiges verstanden wissen, eine seelische Grundstimmung, nicht die technische Vollendung in irgend einem gewerblichen Zweig [...]. Die Industrie im weiteren Sinne hat lediglich mit technischen Dingen zu tun, und wird durch wirtschaftliche Erwägungen in erster Linie dirigiert. Kunst und Handwerk gedeihen aber nur, wenn wirtschaftliche Erwägungen bei ihren Schöpfungen wohl die Grenze abgegeben, wenn aber der Wille zur Form [die] maßgebende Rolle spielt. (Poelzig 1919: 111)

Damit stellt sich Poelzig gegen die Konzeption des gerade entstehenden Bauhauses (vgl. Gropius 1923), das Kunst, Handwerk und Industrie zu integrieren versucht und auch in der Architektur zur Massenproduktion aufruft. Dabei hält Poelzig – wie das Bauhaus – den Wohnungsbau für das dringlichste Problem der Zeit. Aber er plädiert für „typische[] Formen" (Poelzig 1919: 112), die nicht „auf allzu billigem Wege, lediglich durch Fortlassen und Verzicht" (ebd.) entstehen sollten. Er fordert sogar „unpraktisch" (ebd.: 114) zu sein, denn „das Gehäuse der Menschen fordert in seiner Ausbildung Gemüts- und Gefühlswerte, die eine noch so praktische Schöpfung niemals aufweisen kann" (ebd.). Zudem müssten archietektonische Formen beständiger sein als die in der Industrie entstehenden Produkte beispielsweise Automobile. Im Gegensatz zu Le Corbusier, der Ingenieursbauten als Vorbilder der Architektur und als schön betrachtetet sind für Poelzig „die meisten Wassertürme,[187] Silos, Wolkenkratzer keine Bauwerke gemessen an den Aquädukten, Stadt- und Burgbefestigungen, Speichern, der Vergangenheit" (Poelzig 1919: 113). Grund dafür sei ihr technisch-wissenschaftlicher Charakter aufgrund wirtschaftlicher Erwägungen. Anregungen erfährt Poelzigs Architekturidee vor allem „aus der orientalischen Kunst und der des Mittelalters" (ebd.), wohingegen „das Studium der Antike unsere Erkenntnis der architektonischen und ornamentalen Rhythmik außerordentlich vertiefen" (ebd.) könne. Der Einfluss etwa der Alhambra in Granada oder des Alcázar in Sevilla auf Poelzigs Schauspielhaus ist unübersehbar. Wichtig ist, dass dieser musikalisch denkende Architekt aber auch dem Klassizismus eine – wenn auch untergeordnete Rolle – in seiner Architekturtheorie zubilligt. Dieser wird knapp zehn Jahre später in seinen sachlichen Gebäuden deutlicher zum Tragen kommen. Dennoch wendet er sich *expressis verbis* erneut gegen Schinkel und fordert, „aus der Kargheit heraus mit bewußtem Verzicht auf die Fülle wenige gleichklingende Formen zur Harmonie zu bringen" (ebd.: 116). Das ist in Bezug auf seine kurz zuvor gemachten Äußerungen natürlich ein grober Widerspruch, der schwer zu erklären und nicht aufzulösen ist. Möglicherweise ist er am besten durch die Widersprüchlichkeit von Poelzigs Person zu erklären wie sie Posener (1994: 7ff.) beschreibt, beziehungsweise durch seine

187 Es darf davon ausgegangen werden, dass Poelzig seine expressionistischen Wassertürme in Hamburg und Posen aus den Jahren 1910 und 1911 hier – zu Recht – ausnimmt (vgl. Posener 1994: 84ff.).

große Offenheit gegenüber neuen Entwicklungen. Als eine solche sieht er die „rhythmisch farbliche Gliederung der Straßenzeilen“ (ebd.: 116) im zu dieser Zeit beginnenden, normierten Kleinwohnungsbau, der sich „aus wirtschaftlichen Gründen […] der wiederkehrenden Type bedienen“ (ebd.) müsse. Er spielt damit auf die seit 1913 teilfertiggestellte sog. *Tuschkastensiedlung* in Berlin-Grünau von Bruno Taut an (vgl. Kap 5.4). Zum Schluss seiner Rede vor dem Werkbund-Auditorium beklagt er die „durchschnittlich jämmerliche Architektur der Deutschen“ (ebd.: 116), welche er auf die „seelische Zerrissenheit eines Volkes [zurückführt], das fast alle Triebe auf den materiellen Erwerb einstellte, den seelischen Zusammenhang mit der Heimat verloren hatte und dadurch im eigentlichen Sinne heimatlos geworden war“ (ebd.). Auch diese anti-materialistische (und anti-rationalistische) Volte deckt sich mit der Intuition des zweiten großen expressionistischen Architekten, Bruno Taut.[188] Daraufhin wendet sich Poelzig gegen die „bürokratische Organisation von Architektur-Beamten, […] denen ein großer Teil aller öffentlichen Bauten überlassen war“ (ebd.: 117).[189]

Poelzig behauptet, dass die „Zentralisation des baulichen Kunstschaffens nach bürokratischem Muster […] jedem wirklich frischen künstlerischen Schaffen entgegenstehen mußte“ (ebd.).[190] Diesen anti-bürokratischen (und durchaus gegen die Berliner Architekturschule gerichteten) Gedanken führte ja bereits Theodor Fischer aus.[191] Und wie dieser wendet er sich gegen die Ausbildung der Architekten unter der Ägide einer „übergroßen Wissenschaftlichkeit“ (ebd.: 117). Statt eine Verschulung und Akademisierung des Lehrbetriebs, schwebt Poelzig eine „Meister-Lehre“ (ebd.) vor. Er will „das Handwerk durch Werkstätten neu auf[]bauen […] und Verhältnisse schaffen, wie sie das Mittelalter besaß“ (ebd.: 119).[192] Damit einher geht auch eine anti-egalitäre Volte, die sich gegen ein „Kunstproletariat“ (ebd.) richtet „das vom Staat herangezüchtet“

188 „Man macht sich verstandesmäßig klar, wie das mit Kunst sein könne, weil man kein Gefühl zu ihr hat“ (Taut 1914: 74).

189 Das ist bemerkenswert für einen tätigen Baubeamten: Poelzig war von 1916 bis 1920 Stadtbaurat in Dresden.

190 Andererseits wendet er sich gegen die „bedingungslose Freiheit, die jedem die Ausführung seiner Planung fast ohne jede Einspruchsmöglichkeiten gestattet“ (Poelzig 1919: 117). Dies Widersprüchlichkeit zieht sich durch den gesamten Text und hat wohl mit den konträren Positionen im Deutschen Werkbund zu tun, dem Poelzig nun vorsteht. Offensichtlich versucht er es allen recht zu machen, eine in der Verbandspolitik nicht unübliche Position.

191 Man sollte dabei bedenken, dass Poelzig (wie auch Zeit seines Lebens Theodor Fischer) bis mindestens 1920 nicht zum Berliner Architektur-Establishment gehörte, sondern die ersten zwei Jahrzehnte seiner Karriere in der Provinz reüssierte.

192 Das Bauhüttenprinzip hatte auch Walter Gropius zunächst vor Augen, bevor er mit dem Bauhaus andere Wege ging, die zu beschreiben hier zu weit führen würden (vgl. Gropius 1923).

(ebd.) wurde. Das kann durchaus als Kritik am von Walter Gropius und Bruno Taut initiierten *Arbeitsrat für Kunst verstanden* werden, auch wenn Poelzig die Gruppe zunächst unterstützte. Aber in diesem Punkt widerspricht auch Bruno Taut seinen früheren Äußerungen.[193] Anders als Taut und Gropius im Jahr 1919 sympathisiert Poelzig offensichtlich nicht mit der Revolution, sondern fordert stattdessen eine „Revolutionierung der Seelen" (ebd.: 116).

Zum Schluss geht Poelzig noch auf Deutschland und den verlorenen Krieg ein. Er spricht davon, dass „der Krieg und unsere Feinde uns fast zu Bettlern machen" (ebd.: 121) und von der Armut, die ja auch die Architekten jener Zeit ergriffen hatte. Jahrelang wurde kaum gebaut und die freischaffenden Architekten wie Bruno Taut hielten sich mit Gelegenheitsarbeiten über Wasser, während sie mit architektonischen Visionen die Skizzenbücher füllten. So ist Poelzigs Rede kein Fanal zu einem Aufbruch, sondern ein nachdenkliches Zeichen des Selbstzweifels. Zwar dekretiert er: „Der Werkbund muß das Gewissen der Nation werden" (ebd.: 121) und „wir müssen den Zusammenhang mit unserm Volkstum wieder herstellen" (ebd.: 116). Aber Poelzig betont vor allem die selbstverschuldeten, ästhetischen und nicht die von außen dem „Volk" (ebd.: 120.) zugefügten politischen Wunden.[194]

Wie schon Muthesius in den Jahren 1912 und 1914 spricht Poelzig von „Kampf" (ebd.: 120) und „Reinheit der Gesinnung" (ebd.) sowie der Notwendigkeit einer „Einheit des Kunstschaffens" (ebd.: 119), bleibt aber weitaus weniger martialisch als jener und äußert vor allem keine revanchistischen Gedanken gegen die Siegermächte. Entgegen früherer Ausführungen fordert er überraschenderweise eine stärkere Zentralisierung der Werkbundarbeit. Auch scheint dies in einem gewissen Widerspruch zu dem kurz vorher gesagten zu stehen, aber er fordert eben keine Zentralisierung der Baubürokratie, sondern den Umbau des Werkbunds zu einer ästhetisch-praktischen Avantgarde-Organisation. In diesem Zuge wendet sich Poelzig gegen die „Heimatschutz-Bewegung" (Poelzig 1919: 117) die er als „Palliativmittel" (ebd.) unter „behördlicher ästhetischer Aufsicht" (ebd.) betrachtet. Damit ist das bereits 1912 von Herman Muthesius angeschnittene Tischtuch zwischen Werkbund und Heimatschutz endgültig zerrissen. Die Werkbund-Künstler gehen nun in ihrer Mehrheit in Richtung Moderne, was sich in der Werkbundausstellung in Stuttgart-Weißenhof im Jahr

193 „Oben an der Spitze stehen die Tüchtigen, stehen die Künstler, die Ideen haben. Die breiter werdende Basis bedeutet nichts weiter als eine Verflachung der Ideen [...]. Ich finde es überaus betrüblich, daß man sich nicht dazu durchreißen kann, einfach immer an die Spitze zu glauben" (Taut 1914: 74). Eine tiefergehende Diskussion der spannenden politischen Ästhetik in der frühen Weimarer Republik muss auf einen späteren Zeitpunkt vertagt werden.

194 „Nachlaufen und sich Aufdrängen war die Methode des bisherigen Deutschlands, Sie mag rein wirtschaftlich vorübergehend Vorteil gebracht haben, im Grund hat sie völlig versagt" (Poelzig 1919: 12).

1927 manifestiert,[195] während die Vertreter einer konservativen Architekturästhetik den Werkbund sukzessive verlassen und sich in der Heimatschutzbewegung zum Teil auch politisch (konservativ) radikalisieren.

2.10 Am Horizont: Die Moderne

Im vorigen Unterkapitel wurden bereits Architekturtheoretiker erwähnt, die über den hier relevanten Untersuchungszeitraum (bis Ende der Kaiserzeit) hinausragen. Dieser Faden soll im Folgenden aufgegriffen werden, um die Verbindungen der klassischen Moderne in den zwanziger Jahren mit deren Frühphase in der Vorkriegszeit nachzuvollziehen. Die nach 1920 ausgeführten Überlegungen zur Architekturtheorie stehen am Ende des Kaiserreichs quasi am Horizont der Theoriedebatte. In dieser Zeit multiplizieren sich die Theorien. Nahezu alle bedeutenden Architekten der Zeit verfassen zum Teil umfangreiche Traktate, in denen sie ihre Auffassungen von Architektur festhalten. Demzufolge gibt es in dieser Zeit multiple Sichtweisen auf die Architektur; der Bezug auf den alten Kanon von Vitruvius (1991) und Alberti (1912 [1991]) verringert sich immer mehr. Radikal neue Konzeptionen entstehen, meistens parallel zur Entwicklung neuer Kunststile wie Futurismus, Expressionismus, Konstruktivismus und Neue Sachlichkeit. Le Corbusier benennt 1922 sein erstes großes theoretisches Werk (das vor seinen ersten große Bauten entstand) „vers une architecture“ (Ausblicke auf eine Architektur) (Le Corbusier 1922), als ob es bis zu jenem Zeitpunkt keine Architektur (die diesen Namen verdiente) gegeben habe.

In der Tat empfindet er wie die anderen avantgardistischen Architekten seiner Zeit die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und die erste Dekade des 20. Jahrhunderts als Verfallsepoche, in der sich die Architektur im Historismus und Eklektizismus auflöste. Demgegenüber stellt er eine radikal neue Baukunst, deren einfache, zumeist kubische Formen er aus der Funktion der Gebäude ableitet. Er lobt die Ästhetik der Einfachheit amerikanischer Ingenieursbauten wie Silos und Brücken und will sie auf Wohnbauten übertragen. Das Wohnhaus steht zunächst im Zentrum seiner Überlegungen. Dabei bezeichnet er es als „Wohnmaschine“ (Le Corbusier 1922: 179) oder „Werkzeug“ (ebd.). Um dieser Funktion gerecht zu werden, müsse der Architekt sich ingenieurswissenschaftlicher Überlegungen bedienen. Besonders Fragen der Hygiene seien bedeutsam für den Wohnungsbau, weshalb Le Corbusier eine saubere, klare und rechtwinklige Formensprache einfordert. Eine solchermaßen verstandene Architektur könne auch soziale Revolutionen verhindern (vgl. Le Corbusier 1922: 201ff.). Le Corbusier bezieht sich aber ebenso positiv auf antike Beispiele, vornehmlich

195 Die Ausstellung wurde nicht, wie häufig fälschlicherweise kolportiert, vom Bauhaus organisiert.

aus der attischen Demokratie, die er mittels geometrischer Analysen ebenfalls als Ausdruck einfacher Basisformen wie Kubus, Zylinder und Pyramide interpretiert. So definiert er:

> Architektur ist das kunstvolle, korrekte und großartige Spiel der unter dem Licht versammelten Baukörper. (Le Corbusier 1922: 38)[196]

Die große schriftstellerische Aktivität der Architekten um 1920 erklärt sich zum Teil aus der schlechten Konjunktur nach dem ersten Weltkrieg und der Notwendigkeit sich gegenüber dem sich neu entwickelnden Markt für öffentliche Wohnbauten konzeptionell zu präsentieren. Die Aussagen der vielen Manifeste laufen auf einen gemeinsame Nenner hinaus, die sattsam bekannte und prägnante Formel „form follows function" (Sullivan 1896: 409).[197] Ihr ‚Erfinder' Louis Sullivan intendierte damit eine Bauästhetik, die sich aus der Notwendigkeit für die Funktionen des Baus begründete. In einer kurzschlüssigen Interpretation dieses Verdikts wurde daraus, – zuerst bei Adolf Loos (1908) – die Notwendigkeit des Verzichts auf Ornamente und weitere Dekoration hergeleitet. Damit wird Funktion als rein ‚praktisch' definiert und der Aspekt der symbolischen und ästhetischen Funktion ausgeblendet.

Ein solchermaßen verkürzter Funktionsbegriff rührt aus einer negativen Bestimmung der Architektur her: Einig sind sich Hermann Muthesius, Adolf Loos, Peter Behrens, später Le Corbusier und Walter Gropius vor allen Dingen in ihrer Ablehnung des Eklektizismus und Historismus des 19. Jahrhunderts. Wie moderne Architektur dagegen zu realisieren sei, ist umstritten. Die zum Teil erbitterten Debatten und Pamphlete können nicht verhehlen, dass es sich dabei auch um einen Kampf um Marktanteile handelt. Zudem liegt dem postulierten Primat der Funktion, dem sich alles andere unterordnen zu habe, zumeist eine ästhetische Abneigung zugrunde. Sowohl die einleitenden Bemerkungen von Loos in „Ornament ist Verbrechen" (1915) (vgl. Kap 2.7) als auch

---

196 Damit bekennt sich Le Corbusier einerseits zum Kunstcharakter der Architektur. Andererseits irritiert die Verwendung des Begriffs ‚korrekt' im Zusammenhang mit dem ‚Spiel'. Ein ‚großartiges Spiel' kann man sich sicherlich unter vielen verschiedenen Gesichtspunkten vorstellen. Aber das Adjektiv ‚korrekt' widerstrebt den Assoziationen, die üblicherweise mit dem Spiel und Verbindung gebracht werden: Freiheit, Unbeschwertheit, das Gegenteil von Arbeit (Huizinga 1938 [1987]). In Betrachtung des Le Corbusier'schen Lebenswerkes wird deutlich, dass das ‚Spiel' in dieser Definition ein Fremdkörper ist. Alle anderen Begriffe finden später prominenten Einzug in das Le Corbusier'sche Schaffen.

197 Der Text, in dem diese Formel zuerst erschien (Sullivan 1896), ist nicht weniger nationalistisch als Muthesius' Schriften. Darin sieht Sullivan wie Poelzig (zwanzig Jahre später) die Wirtschaftsbauten, in diesem Fall die Chicagoer Bürohochhäuser, als wichtigste und stilprägende Bauaufgaben der Zeit.

die Lobpreisung des rechten Winkels und die Verdammnis der Kurve bei Le Corbusier (1925)[198] sind nichts anderes als geschmackliche Werturteile, die den später folgenden rationalen Begründungen wie dem ökonomischen Gebrauch von Materialien und Arbeitskraft in der funktionalistischen Bauweise vorangestellt werden.

Allgemeines Kennzeichen der Zeit ist, dass die architekturtheoretische Diskussion in einen städtebaulichen Diskurs mündet, der den kompletten Neubau ganzer Städte (und zum Teil, wie bei Le Corbuser (1925: 83) und Hilbersheimer (1927) den Abriss der Altstädte) zum Ziel hatte. In diesen Großentwürfen radikalisieren sich die ästhetischen Vorstellungen und die Architekten gerieren sich als Sozialtechnologen oder, wie der Architekt Bruno Taut in kritischer Absicht meinte, als „Hygienetechniker" (Taut 1938: 11), die den Bewohnern der Städte gleichsam die adäquate Nutzung ihrer realisierten Planungen vorgeben wollen.

Nach einer euphorischen Phase in den 1920er Jahren wird die moderne Architektur mit Machtübernahme der Nationalsozialisten aus Deutschland verbannt und als ‚entartet' bezeichnet. Die Versuche von Mies van der Rohe, der noch bis 1938 in Deutschland bleibt, sich den neuen Machthabern anzudienen, scheitern. Mehr Erfolg hatte Le Corbusier bei den faschistischen Kollaborateuren in Frankreich. Er zog eigens nach Vichy, dem Sitz der Petain-Regierung, um dort in eigener Sache zu lobbyieren (vgl. Chaslin 2015). Gropius flieht 1934 über London in die USA, wo er und Mies in den 1950 er Jahren viel Erfolg sowohl als Hochschullehrer als auch als Architekten haben werden. Hans Poelzig stirbt 1936, Theodor Fischer 1938, Peter Behrens 1940. Alle drei blieben in Deutschland und waren in ihren letzten Lebensjahren unter den Nationalsozialisten nicht wohlgelitten. Sie alle beschränkten sich auf die Lehre, ohne viel und Bedeutendes gebaut oder geschrieben zu haben. Bruno Taut, der Deutschland bereits 1933 verlässt, entwickelt 1938 unter dem Eindruck seiner auf Reisen erworbenen Kenntnis der japanischen und orientalischen Architektur ein neues Konzept, das frühere Schriften und vor allen Dingen die Fixierung der Funktionalisten auf die Ratio revidiert (vgl. Taut 1938 [2009]). Ein umfassender Begriff der Proportion steht im Zentrum dieses posthum veröffentlichten Werkes. Der Architekt dürfe sich bei der Suche nach gelungenen Proportionen nicht nur von der Ratio, sondern müsse sich auch von seinem Gefühl leiten lassen. Dies steht im eklatanten Widerspruch zu den Konzepten von Le Corbusier, Gropius und anderen Modernisten und dürfte bis in unsere Tage hinein eine Minderheitenmeinung unter den Architekten repräsentieren.

198 „Die Gerade ist gesund für die Seele der Städte, die Kurve ist irreleitend, schwierig und gefährlich. Sie behindert [...] Die gekrümmte Straße ist der Weg der Esel, die gerade Straße ist der Weg der Menschen. Der rechte Winkel ist das notwendige und ausreichende Instrument, um den Raum mit perfekter Genauigkeit zu gestalten" (Le Corbusier 1925: 10-13).

2.11 Resümee: Das Politische im deutschsprachigen Diskurs zur Architekturtheorie

Über ein Jahrhundert lang war der deutschsprachige Architekturdiskurs geprägt von der Frage, was der *deutsche Stil* sei. Von Schinkel bis Behrens und Poelzig ist es diese Frage, die die Architekten umtrieb. Dabei sind zahlreiche Irrungen und Wirrungen zu verzeichnen, vor allem aber eine Politisierung der Ästhetik. Wohnte dem Gedanken an das ‚Deutsche' zu Beginn noch ein bürgerlicher, anti-aristokratischer Gedanke inne, so sprach aus ihm – auch im Architekturtheoriediskurs – zu Beginn des 20. Jahrhunderts Chauvinismus und der Wille nach Weltherrschaft. Dabei artikulierte sich ein Minderwertigkeitskomplex der deutschen gegenüber der Architektur in den alten Demokratien Frankreich, Britannien und zunehmend auch den USA. Dieser rührte aus der selbst so empfundenen ästhetischen und politischen Rückständigkeit gegenüber diesen Ländern. Die Gartenstadtbewegung brachte um die Jahrhundertwende neue praktische und theoretische Impulse in die festgefahrene deutsche Architekturdebatte. Gleichzeitig radikalisierte sie die Kluft zwischen den Verfechtern eines rückwärtsgewandten, nationalen, und denen eines internationalen, modernen Wegs. Der erste mündet über den Abzweig zur Heimatschutzbewegung schließlich im nationalsozialistischen *Deutschen Bauen*, der zweite im *International Style* der Moderne.

Mit der neuerlichen Hinwendung zum Klassizismus nach der Jahrhundertwende vollzieht die Debatte um den neuen Stil eine überraschende Wendung und bringt schließlich in Gestalt von Peter Behrens den ersten *modernen* deutschen Architekten hervor. Die Wende vollzieht sich keineswegs bruch- und widerspruchslos, findet in der Heimatschutzbewegung einen Widerpart und im Expressionismus und der aus ihm hervorgehenden Neuen Sachlichkeit einen zumindest temporären ebenfalls modernen Konkurrenten. In Behrens' Schule gehen die beiden bedeutendsten Architekturtheoretiker der kommenden Epoche, Walter Gropius und Le Corbusier. Viele Einzelaspekte der modernen Vision werden von den *alten* Theoretikern bereits aufgeworfen, der große Wurf sollte dann aber erst den beiden genannten Erneuerern gelingen.

Von der Reinheit der Formen, die Schinkel und seine Epigonen propagieren, führt der Architekturtheoriediskurs knapp hundert Jahre später zum Ruf nach Einheit, der von fast allen Beteiligten mehr und weniger deutlich mit politischer Konnotation versehen ausgerufen wird. Architektur und Städtebau sollen die Einheit Deutschlands unterstützen. Eine Einheit, die, so sehen es die mit der Architektur Befassten, benötigt wird, um die im Ausland ausgemachten Feinde zu besiegen: Auf ästhetischem und – wie ab 1910 auch in diesem Diskurs immer deutlicher formuliert wird – militärischem Feld.

Literatur und Quellen zu Kapitel 2

Adamy, Rudolf (1881): *Die Architektur als Kunst: aesthetische Forschungen*. Hannover: Hellwing. Online: https://books.google.de/books?id=J0XkoqKcGfkC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0. Abgerufen am 26.02.2022.

Alberti, Leon Battista (1912 [1991]): *Zehn Bücher über die Baukunst*. Übers. v. Max Theuer. Unv. Nachdruck der 1. Aufl. Wien und Leipzig: Hugo Heller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Altmann-Gottheiner, Elisabeth (1911): Frau und Gartenstadt. In: Die deutsche Gartenstadtbewegung (Hg.): *Zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung*. Berlin: Verlag der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft, S. 95-96.

Architektenverein – Architekten- und Ingenieurs Verein zu Berlin (Hg.)(1877): *Berlin und seine Bauten*. 2 Theile. Berlin: Ernst und Korn.

Architektenverein – Architekten- und Ingenieurs Verein zu Berlin (Hg.)(1896): *Berlin und seine Bauten*. Berlin: Ernst und Korn.

Baum, Maria (1911): Die Bedeutung der genossenschaftlichen Gartenstadtbewegung für die Frauen und Kinder der Industrie-Arbeiterschaft. In: Die deutsche Gartenstadtbewegung (Hg.): *Zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung.* Berlin: Verlag der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft, S. 94-95.

BDA – Bund Deutscher Architektinnen und Architekten (2022): *Historie*. Online: https://www.bda-berlin.de/historie-3/. Abgerufen am 22.04.2022

Behrendt, Walter Curt (1909): Alfred Messel. In: *Neudeutsche Bauzeitung.* Jg. 5, S. 225-233.

Behrendt, Walter Curt (1911): *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst.* Berlin: Bruno Cassirer.

Behrendt, Walter Curt (1912): *Alfred Messel.* Mit einer Einleitung von Karl Scheffler. Berlin: Bruno Cassirer.

Behrens, Peter (1913): Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik. In: Ortsausschuss (Hg.) (1914): *Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.* Berlin, 7.-9. Oktober 1913. Bericht. Stuttgart: Ferdinand Enke 1914, S. 251-265.

Behrens, Peter (1914): Diskussionsbeitrag. In: Deutscher Werkbund (Hg.): *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft und Aussprachen darüber.* Jena: Diederichs, S. 55.

Blankenstein, Hermann (1889): Karl Boetticher, sein Leben und Wirken. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung,* 9. Jg, Nr. 35 (31. August 1889), S. 315-317.

Boetticher, Carl (1846): Das Princip der Hellenischen und Germanischen Bauweise hinsichtlich der Übertragung in die Bauweise unserer Tage. In: ders. (1857), a. a. O., S. 1-31.

Boetticher, Carl (1852): *Die Tektonik der Hellenen. 3 Bde.* Potsdam: Ferdinand Riegel.

Boetticher, Carl (1857): *C. F. Schinkel und sein baukünstlerisches Vermächtniß: Eine Mahnung an seine Nachfolge in der Zeit in drei Reden und drei Toasten an den Tagen der Geburtstagsfeier des Verewigten gesprochen*. Berlin: Ernst und Korn. Online: https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/22147/3. Abgerufen am 02.02.2022.

Breuer, Gerda (2007) Die englischen Vorbilder und die deutsche Kunstgewerbe-Reformbewegung um 1900. In: Nerdinger (Hg.) (2007), a. a. O., S. 15-19.

Breuer, Robert (1915a): Zu einigen Bauten von Paul Mebes. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. Jg. 1 (1915/16), S. 110-113.

Breuer, Robert (1915b): Die Festigung des deutschen Stils. In: *Berliner Architekturwelt* 17, S. 359-361.

Bund Heimatschutz (1904): Satzung des Bundes „Heimatschutz", festgestellt auf der begründenden Versammlung am 30. März 1904 in Dresden. In: *Mitteilung des Bundes Heimatschutz*, Jg. 1, S. 3-10.

Buttlar, Adrian von (1990): Einführung. In: Klenze, Leo von: *Anweisung zur Architectur des christlichen Cultus.* Faksimile. Nördlingen: Dr. Alfongs Uhl.

Buttlar, Adrian von (1998): Die Unterhose als formgebendes Prinzip. Klenzes Kritik an Sempers Stil. In: Laudel, Heidrun/Wenzel, Cornelia: *Stilstreit und Einheitskunstwerk.* Internationales Historismus Symposium Bad Muskau 20. bis 22. Juli 1997. Dresden: Verlag der Kunst.

Bülow, Bernhard v. (1897): Reichstagsrede am 6. Dezember 1897. In: Penzler, Johannes (Hg.)(1909): *Fürst Bülows Reden nebst urkundlichen Beiträgen zu seiner Politik. Mit Erlaubnis des Reichskanzlers gesammelt und herausgegeben.* I. Band 1897-1903. Berlin: Georg Reimer, S. 6-8. Online: https://de.wikisource.org/wiki/Deutschlands_Platz_an_der_Sonne.

Chaslin, François (2015): *Un Corbusier*. Paris: Le Seuil.

Cuvier, Georges (1817): *Le règne animal; distribué d'après son organisation; pour servir de base à l'histoire naturelle des animaux et d'introduction à l'anatomie comparée*. 4 Bde. Paris. Dt.: *Das Thierreich, geordnet nach seiner Organisation: als Grundlage der Naturgeschichte der Thiere und Einleitung in die vergleichende Anatomie*. 6 Bände. Leipzig: Brockhaus, 1831-1843.

Dehio, Georg/von Bezold, Gustav (1884): *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*. Bd. 1. Stuttgart: Arnold Bergsträsser.

Dehio, Georg (1926): *Geschichte der deutschen Kunst*. Bd. 3. Berlin/Leipzig: de Gryter.

Dehio, Ludwig (1961): *Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Ein Baukünstler der Romantik*. München/Berlin.

DWB – Deutscher Werkbund (1908): *Satzung. Angenommen in der ersten Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes zu München am 12. Juli 1908. Geändert: Frankfurt/M 30. September 1909.* In: DWB (1912), a. a. O., o. S., Absch. VI.

DWB – Deutscher Werkbund (1912): *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst*. Jahrbuch, Bd. 1, Jena: Diederich.

DWB – Deutscher Werkbund (1914): *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft. Werkbund und Weltwirtschaft. Der Werkbundgedanke bei den germanischen Völkern.* Jena: Diederich.

DWB Deutscher Werkbund (1915*): Die Deutsche Form im Kriegsjahr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915*. Jena: Diederich.

Deutsche Gartenstadtgesellschaft (1902): *Satzung.* Online: [https://de.wikipedia.org/wiki/Gartenstadt#Deutsche_Gartenstadt-Gesellschaft_.28DGG.29].

Deutsche Gartenstadtgesellschaft (1909): Gartenstädte und „Gartenstädte". In: *Gartenstadt. Mitteilungen der Deutschen Gartenstadtgesellschaft*. Jg. 3, S. 84-85.

Deutsche Gartenstadtgesellschaft (1910): *Aus englischen Gartenstädten: Beobachtungen u. Ergebnisse e. sozialen Studienreise.* Berlin: Federn.

Dolff-Bonekämper, Gabi et al. (Hg.)(2018): *Das Hobrechtsche Berlin. Wachstum, Wandel und Wert der Berliner Stadterweiterung.* Berlin: DOM publishers.

Durand, Jean Nicolas L. (1802/5): *Précis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique,* 2 Bde. Paris. Reprint 3. Aufl. Nördlingen 1985.

Ettlinger, Leopold (1984): Denkmal und Romantik. Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla. In: Martin Warnke (Hg.) (1984): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft*. Köln: Dumont, S. 224-246.

Fehl, Gerhard (2000): *Kleinstadt, Steildach, Volksgemeinschaft. Zum „reaktionären Modernismus" in Bau- und Stadtbaukunst*. Basel: Birkhäuser.

Fichte, Johann Gottlieb (1796 [1924]): Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre für Leser, die schon ein philosophisches System haben. In: ders.: *Werke*. Ausgewählt und eingeleitet von Dr. phil. Franz Gottwald. Berlin: Grosser, S. 47-88.

Fichte, Johann Gottlieb (1808): *Reden an die deutsche Nation.* Berlin: Realschulbuchhandlung. Online: https://www.deutschestextarchiv.de/book/show/fichte_reden_1808. Abgerufen am 23.02.2022.

Fichte, Johann Gottlieb (1812 [1834]): *Einleitungsvorlesung in die Wissenschaftslehre und die transzendentale Logik und die Thatsachen des Bewusstseins*. Bonn: Adolph Marcus.

Fischer, Theodor (1901): Über Städtebau (Vortrag in der Technischen Hochschule München). In: Nerdinger, Winfried (1988): *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer.* Berlin: Ernst & Sohn, S. 330-332.

Fischer, Theodor (1902): Das Schulhaus. In: *Dekorative Kunst: illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst*, Jg 10., S. 170-184, Online: https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb00087519.

Fischer, Theodor (1906): Was ich bauen möchte. Zuerst in: *Der Kunstwart*, 20. Jg., S. 5-9. Hier zitiert n.: Nerdinger, Winfried (1988): *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer.* Berlin: Ernst & Sohn, S. 332-334.

Fischer, Theodor (1908a): Das Schulhaus vom ästhetischen Standpunkt. In: W. Rein: *Encyklopädisches Handbuch der Pädagogik*, Bd. 8, Langensalza: Beyer & Söhne, S. 176-182.

Fischer, Theodor (1908b): Eröffnungsansprache. In: Deutscher Werkbund (Hg.) (1908): *Der Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlungen des Deutschen Werkbundes in München am 11./12.7.1908*. Leipzig: Voigtländer, S. 1-3.

Fischer, Theodor (1908c): Die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk". In: Deutscher Werkbund (Hg.) (1908): a. a. O., S. 3-17.

Fischer, Theodor (1912). Wechselrede über ästhetische Fragen der Gegenwart auf der Jahreshauptversammlung 1911. In: Deutscher Werkbund (Hg.), (1912), a. a. O., S. 27-28.

Fuchs, Johannes (1911): Gartenstadt und Heimatschutz. In: Die deutsche Gartenstadtbewegung (Hg.): *Zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung*. Berlin: Verlag der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft, S. 83-84.

Gessner, Albert (1909): *Das deutsche Miethaus.* München: Bruckmann.
Giedion, Siegfried (1941 [2011]): Raum-Zeit-Konzeption in Kunst, Konstruktion und Architektur. In: Hauser, Susanne/Christa Kamleitner/Roland Meyer (Hg*.): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Ästhetik des sozialen Raumes*. Bielefeld: transcript, S. 91-99.
Gropius, Walter (1923): *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses.* Weimar/München: Bauhaus Verlag.
Hadid, Zaha (1991): Über neuere Projekte. In: Noever, Peter (Hrsg): *Architektur im Aufbruch*. München: Prestel, S. 47-66.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835 [1971]): Vorlesungen über die Aesthetik, Bd. 1 und Bd. 2. Erster Abschnitt. In: ders. *Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 12. Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1838 [1964]): Vorlesungen über die Aesthetik, Bd. 2. (Forts.) und Bd. 3, 1.-3. Abschn. In: ders. *Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 13. Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag.
Henrici, Carl (1891): Die künstlerischen Aufgaben im Städtebau. In: Curdes, Gerhard/ Renate Oehmichen (1981): *Künstlerischer Städtebau um die Jahrhundertwende. Der Beitrag von Karl Henrici.* Köln: Deutscher Gemeindeverlag/Kohlhammer, S. 65-74.
Henrici, Carl (1904): *Beiträge zur praktischen Ästhetik im Städtebau. Eine Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen. München: Callwey.*
Hobrecht, James (1862): *Bebauungsplan der Umgebungen Berlins.* Berlin: Ferdinand Boehm. Online: https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-150_Jahre_Hobrechtplan_2622205.html. Abgerufen am 13.01.2019.
Hirt, Aloys (1809): *Die Baukunst nach den Grundsätzen der Alten.* Berlin: Realschulbuchhandlung. Online: https://reader.digitale-sammlungen.de//resolve/display/bsb10862674.html.
Hirt, Aloys (1820): *Die Geschichte der Baukunst bei den Alten.* Erster Band. Berlin: Reimer. Online: https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs3/object/display/bsb10221450_00013.html?zoom=0.8500000000000003.
Hitchcock, Henry-Russell/Johnson, Phillip (1932): Historical Note. In: MoMa – The Museum of Modern Art New York (Hg.): *Modern Architecture International Exhibition*. New York: Eigenverlag, S. 21-24.
Howard, Ebenezer (1898): *Tommorrow – a peaceful path to real reform.* London: Sonnenschein.
Howard, Ebenezer (1902): *Garden cities of to-morrow.* 3rd ed. London: Sonnenschein.
Hübsch, Heinrich (1828 [1983]): *In welchem Style sollen wir bauen?* Nachdruck d. Ausgabe v. 1828. Karlsruhe: Müller.
Huizinga, Johan (1938 [1987]): *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel.* Übertragen von H. Nachod. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Jansen, Hermann (1908): Unsere Bauten. In: *Der Baumeister*, Jg. 7, Oktober, S. 4-9.
Jaeschke, Walter (2003): *Hegel-Handbuch. Leben – Werk – Schule.* Berlin: Metzler.
Jessen, Peter (1912): Der Werkbund und die Grossmächte der deutschen Arbeit. In: DWB (1912), a. a. O., S. 2-10.
Kampffmeyer, Hans (1900): *Die Baugenossenschaften im Rahmen eines nationalen Wohnungsreformplanes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Kampffmeyer, Hans (1909): *Die Gartenstadtbewegung.* Leipzig: B. G. Teubner Verlag.

Kaufmann, Heinrich (1911): Gartenstadtbewegung und Genossenschaftsbewegung. In: Die deutsche Gartenstadtbewegung (Hg.): *Zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung.* Berlin: Verlag der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft, S. 89-90.

Klemperer, Victor (1947): *LTI. Notizbuch eines Philologen.* Berlin: Aufbau.

Klenze, Leo (1822 [1990]): *Anweisungen zur Architectur des christlichen Cultus.* München. Faksimile, Nördlingen: Dr. Alfons Uhl.

Klose, Dirk (200): Theorie als Apologie und Ideologie – Leo von Klenze als kunstphilsoph und Theoretiker. In: Nerdinger a. a. O. S. 117-127.

Kraus, Karl (1911): Aphorismen. In: *Die Fackel*. Nr. 315-316.

Kroll, Frank-Lothar (1990): *Friedrich Wilhelm IV. und das Staatsdenken der deutschen Romantik.* Berlin: Colloquium-Verlag.

Kruft, Hanno-Walter (1985): *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München: Beck.

Kugler, Franz (1835 [1853]): Über die Polychromie der griechischen Architektur und Sculptur und ihre Grenzen. Berlin. In: ders.(1853): *Kleine Schriften und Studien zu Kunstgeschichte*, Teil 1, Stuttgart, S. 265-327.

Landesdenkmalamt Berlin (2022): Denkmaldatenbank. Siemens KWU, vormals AEG. Online: https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/denkmale/liste-karte-datenbank/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09050365.

Langbehn, Julius (1890): *Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen*. Leipzig: Hirschfeld. Online: https://books.google.de/books?id=ByOIw3lpI6AC&printsec=frontcover&dq=Julius+Langbehn+Rembrandt+als+Erzieher&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwjqo-LAu4zuAhW1A2MBHU19C5QQ6AEwAHoECAIQAg#v=onepage&q=Julius%20Langbehn%20Rembrandt%20als%20Erzieher&f=false.

Le Corbusier-Saugnier (1921): Des yeux qui ne voient pas. Les Paqueboats. In: *L'Esprit Nouveau, Revue internationale d'Esthétique; Revue internationale illustrée de l'activité contemporaine*. Jg. 2, H.8, S. 846-855.

Le Corbusier (1929): *Städtebau*. Berlin/Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt.

Lindemann, Hugo (1911). Arbeiterschaft und Gartenstadt. In: Die deutsche Gartenstadtgesellschaft (Hg.): *Zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung.* Berlin: Verlag der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft, S. 90-93.

Lohmann, Petra (2010): *Architektur als ‚Symbol des Lebens'. Zur Wirkung der Philosophie Johann Gottlieb Fichtes auf die Architekturtheorie Karl Friedrich Schinkels von 1803 bis 1815.* Berlin/München: Deutscher Kunstverlag.

Loos, Adolf (1898a): Die Ausstellungsstadt. In: *Neue Freie Presse*, 8. Mai, S. 16. Online: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=nfp&datum=18980508&seite=16.

Loos, Adolf (1898b [1962]): Das Prinzip der Bekleidung. In: ders.: (1962): *Sämtliche Schriften*. 1. Bd. , hg v. Franz Glück. Wien/München: Herold, S. 105-112.

Loos, Adolf (1908): Ornament und Verbrechen. In: ders. (1962): *Sämtliche Schriften*. 1. Bd., hg. v. Franz Glück. München/Wien: Herold, S. 276-288.

Loos, Adolf (1908b): Die Überflüssigen. (Deutscher Werkbund). In: ders. (1962): *Sämtliche Schriften*. 1. Bd. , hg. v. Franz Glück. München/Wien: Herold, S. 267-270.

Loos, Adolf (1908c): Kulturentartung. In: ders. (1962): *Sämtliche Schriften*. 1. Bd. , hg. v. Franz Glück. München/Wien: Herold, S. 271-275.

Loos, Adolf (1910): Architektur. In: ders. (1962): *Sämtliche Schriften*. 1. Bd. , hg. v. Franz Glück. München/Wien: Herold, S. 302-318.

Loos, Adolf (1921*): Ins Leere gesprochen 1897-1900.* Berlin: Verlag der Sturm.

Machiavelli, Niccolò di Bernardi dei (1531 [1971]): *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. A cura di Mario Martelli. Firenze: Sansoni Editore. Online: http://it.wikisource.org/wiki/Discorsi_sopra_la_prima_Deca_di_Tito_Livio. Abgerufen am 23.04.2015.

Machiavelli, Niccolò di Bernardi dei (1532 [2005]): *Il Principe*. Edited by Sálvio M. Soares. MetaLibri. Online: http://www.ibiblio.org/ml/libri/m/MachiavelliNB_IlPrincipe_p.pdf. Abgerufen am 23.04.2015.

Mebes, Paul (1918): *Um 1800: Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*. 2. Aufl., bearbeitet von Walter Curt Behrendt. München: Bruckmann.

Meyer, Edina (1972): *Paul Mebes. Miethausbau in Berlin 1906-1938*. Berlin: Richard Seitz.

Morris, William (1901): *Kunsthoffnungen und Kunstsorgen*. 5 Bde. Leipzig: Hermann Seemann Nachfg.

Musil, Robert (1906): *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß.* Wien: Wiener Verlag.

Muthesius, Hermann (1902): *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mühlheim-Ruhr: K. Schimmelpfeng. Unveränderter Nachdruck 1976, Nendeln/Liechtenstein: Kraus-Thomson.

Muthesius, Hermann (1904): *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtungen und Innenraum*. 2 Bde. Berlin: Gebrüder Mann.

Muthesius, Hermann (1907): *Kunstgewerbe und Architektur*. Jena: Eugen Diederichs. Unveränderter Nachdruck 1976, Nendeln/Liechtenstein: Kraus-Thomson.

Muthesius, Hermann (1909): Zur architektonischen Lage. In: *Neudeutsche Bauzeitung*, Jg. 5, H. 1, S. 1-5.

Muthesius, Hermann (1912): Wo stehen wir? Vortrag, gehalten auf der Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes in Dresden 1911 (mit anschließender *Wechselrede*). In: Deutscher Werkbund: *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit. Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie, Handwerk und Kunst.* Jahrbuch, Bd. 1, Jena: Diederichs, S. 11-36.

Muthesius, Herrmann (1914): Die Werkbund-Arbeit der Zukunft. In: Deutscher Werkbund (Hg.).: *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft und Aussprachen darüber.* Jena: Diederichs, S. 32-49.

Muthesius, Hermann (1918): *Kleinhaus und Kleinsiedlung*. München: F. Bruckmann. Unveränderter Nachdruck 2013, Paderborn: Salzwasser.

Nerdinger, Winfried (1988): *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer*. Berlin: Ernst & Sohn.

Nerdinger, Winfried (2000): Der Architekt Leo von Klenze. In: ders. (Hrsg.): *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864.*München, London, New York: Prestel.

Nerdinger, Winfried (2003): Der Architekt Gottfried Semper. „Der notwendige Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit". In: ders./Werner Oechslin (Hrsg.): *Gottfried Semper 1803-1879*. München/New York: Prestel, S. 8-50.

Nerdinger, Winfried (2007) (Hg.): *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907-2007.* München: Prestel-Verlag.

Neudeutsche Bauzeitung (1909): Zum Kapitel „Architekturkritik der Tagespresse", in dies., Jg. 5, S. 54, 211, 484.

Neumann-Cosel, Barbara v. (1993): Gartenstadt und Genossenschaft – Utopie im Grünen. In: Senatsverwaltung für Bau – und Wohnungswesen Berlin (Hg.): *Gartenstadt am Falkenberg. Städtebau und Architektur.* Bericht 20. Berlin, S. 44-51.

Niemeyer, Oscar (2013): *Wir müssen die Welt verändern*. München: Kunstmann.

Noske, Gustav (1907): Rede vor dem Deutschen Reichstag. 12. Leg.-Periode, 38. Sitzung, Donnerstag den 25. April. In: Bundesarchiv (o.J.): *Verhandlungen des deutschen Reichstags*. S. 1093-1101 Online: https://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt_k12_bsb00002838_00272. Html. Abgerufen am 24.04.2022.

Oechslin, Werner (1994): *Stilhülse und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*. Zürich: Ernst& Sohn.

Otto, Adolf (1911): Gartenstadt und ‚Gartenstadt'. In: *Gartenstadt. Mitteilungen der Deutschen Gartenstadtgesellschaft*. Jg. 5, H.2, S. 21.

Pehnt, Wolfgang (1998): *Die Architektur des Expressionismus.* Ostfildern-Ruit: Hatje.

Peschken, Goerd (1979): Vorwort. In: Schinkel, Karl Friedrich (1979): *Architektonisches Lehrbuch.* Ediert und hrsg. v. Goerd Peschken. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, S. 1-26.

Poelzig, Hans (1906): Gärung in der Architektur. In: *Das Deutsche Kunstgewerbe*, hg. vom Direktorium der deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung. München: F. Bruckmann, hier zit. n. ders. (1970): *Gesammelte Schriften und Werke*, hg. v. Julius Posener. Berlin: Gebr. Mann, S. 38-37.

Poelzig, Hans (1908): Der neuzeitliche Fabrikbau. In: *Der Industriebau*, 2. Jg. : S. 100-106, hier zit. n. ders. (1970): *Gesammelte Schriften und Werke*, hg. v. Julius Posener. Berlin: Gebr. Mann, S. 38-42.

Poelzig, Hans (1919): Eröffnungsrede auf der 9. Jahresversammlung des Deutschen Werkbunds am 9. September 1919 in Stuttgart, hier zit. n. ders. (1970*): Gesammelte Schriften und Werke*, hg. v. Julius Posener. Berlin: Gebr. Mann, S. 111-121.

Posener, Julius (1970). Vorwort. In: Hans Poelzig (1970): *Gesammelte Schriften und Werke*, hg. v. ders. Berlin: Gebr. Mann, S. 5-13.

Posener, Julius (1994). *Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk*. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.

Phillipp, Klaus Jan (2000): „Grobkörnig". Klenze als Architekturtheoretiker und Kritiker. In: Nerdinger (2000): a. a. O., S. 106-114.

Rave, Paul Ortwin (1941): *Karl Friedrich Schinkel. Bauten für die Kunst, Kirchen und Denkmalpflege. Schinkels Lebenswerk* Bd. 2., T.1. Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Reckwitz, Andreas (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin: Suhrkamp.

Redtenbacher, Rudolf (1881) *Tektonik: Principien der künstlerischen Gestaltung der Gebilde und Gefüge von Menschenhand welche den Gebieten der Architektur der Ingenieurfächer und der Kunst-Industrie angehören.* Wien: Waldheim. Online: https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/3610791.

Riegl, Alois (1893): *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin: Siemens. Online: http://www.deutschestextarchiv.de/riegl_stilfragen_1893.

Riemerschmid, Richard (1908): Diskussionsbeitrag. In: Deutscher Werkbund (Hg.): *Der Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk. Verhandlungen des Deutschen Werkbundes in München am 11./12.7.1908*. Leipzig: Voigtländer, S. 34-37.

Riemerschmid, Richard (1914): Diskussionsbeitrag. In: Deutscher Werkbund (Hg.): *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft und Aussprachen darüber.* Jena: Diederichs, S. 69-70.

Rudorff, Ernst (1897): *Heimatschutz. Sonderabdruck aus dem Grenzboten.* Leipzig: Fr. Wilh. Grunow.

Ruskin, John (1849): *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith Elder.

Scheffler, Karl (1913 [1998]): *Die Architektur der Großstadt.* Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Helmut Geisert. Berlin: Gebr. Mann.

Schinkel, Karl Friedrich (1979): *Architektonisches Lehrbuch.* Ediert u. hg. v. Goerd Peschken. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag.

Schulz, Bernhard (1987): Natursehnsucht und Großstadthektik. Der deutsche Expressionismus zwischen ‚Brücke' und Berlin. In: ders./Eberhard Roters (Hg.): *Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts.* Berlin: Nicolai, S. 15-34.

Schultze-Naumburg, Paul (1909): *Kulturarbeiten, Bd. IV: Staedtebau.* Herausgegeben vom Kunstwart. 2. vermehrte Auflage. München: Georg D. W. Callwey.

Schultze-Naumburg, Paul (1927): *Flaches Dach und geneigtes Dach*. Berlin: Seger & Cremer.

Schultze-Naumburg, Paul (1928): *Kunst und Rasse.* München: Lehmann.

Schultze-Naumburg, Paul (1929): *Das Gesicht des Deutschen Hauses.* München: Callwey.

Schwartz, Frederic J. (2007a): Neue Formen der Kultur im Industriezeitalter. In: Nerdinger (Hg.) (2007): a. a. O. S. 12-15.

Schwartz, Frederic J. (2007b): Von der Gründung zum Typenstreit. In: Nerdinger (Hg.) (2007): a. a. O. S. 48-51.

Semper, Gottfried (1834 [1979]): Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. In: ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. 1884 v. Hans u. Martin Semper, Berlin/Stuttgart, Nachdruck 1979, Mittenwald: Mäander Kunstverlag. S. 215-258.

Semper, Gottfried (1845): *Ueber den Bau evangelischer Kirchen*. Leipzig: Teubner.

Semper, Gottfried (1851): *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig: Vieweg.

Semper, Gottfried (1856 [1979]): Bemerkungen zu des M. Vitruvius Pollio zehn Büchern der Baukunst. In: ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. 1884 v. Hans u. Martin Semper, Berlin/Stuttgart, Nachdruck 1979, Mittenwald: Mäander Kunstverlag. S. 191-212.

Semper, Gottfried (1860 [1878]): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*. Bd. I. Textile *Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Zuerst 1860, Zweite durchgesehene Auflage. München: Bruckmann.

Semper, Gottfried (1863 [1878]): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten.* Bd. II. *Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst.* Zuerst 1863. Zweite durchgesehene Auflage. München: Bruckmann.

Semper, Gottfried (1869 [1977]): Ueber Baustile. In: ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. 1884 v. Hans u. Martin Semper, Berlin/Stuttgart. Nachdruck 1979, Mittenwald: Mäander Kunstverlag. S. 394-426.

Simmel, Georg (1903 [1993]): Die Großstädte und das Geistesleben. In: Petermann, Theodor (Hg.): *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung.* Dresden: v. Zahn& Jaensch. Hier in ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, hrsg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 116-131.

Sitte, Camillo (1889): *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und Monumentalen Plastik unter Besonderer Beziehung auf Wien*. Wien: Carl Graeser.

Sitte, Camillo (1909 [1983]): *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und Monumentalen Plastik unter Besonderer Beziehung auf Wien*. Zuerst 1889. Reprint d. 4. Aufl. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.

Sonne, Werner (2005): Politische Konnotationen des malerischen Städtebaus. In: Semsroth, Klaus/Kari Jormakka/Bernard Langer (Hg.)(2005): *Kunst des Städtebaus. Neue Perspektiven auf Camillo Sitte.* Wien: Böhlau, S. 63-90.

Städtebau, Der (1904): *Monatsschrift für die künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sozialen Grundsätzen*. Begründet von Theodor Göcke, Berlin, und Camillo Sitte, Wien/Berlin: Ernst Wasmuth.

Stieglitz, Christian Ludwig (1836): *Geschichte der Baukunst, vom frühesten Allerthume bis in die neueren Zeiten.* 3 Abtheilungen. 2. Aufl. Nürnberg: Campe.

Sturm, Hermann (2003): *Alltag und Kult. Gottfried Semper, Richard Wagner, Friedrich Theodor Vischer, Gottfried Keller*. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser.

Sullivan, Louis, (1896): The tall office building artistically considered. In: *Lippincott's Magazine,* April 1996, (23.03.1896) S. 403-409. Online: https://archive.org/stream/tallofficebuildi00sull#page/n3/mode/2up. Abgerufen am 13.10.2021.

Taut, Bruno (1914): Diskussionsbeitrag (zum Vortrag von Hermann Muthesius). In: DWB-Deutscher Werkbund (Hg.) (1914): *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft. Werkbund und Weltwirtschaft. Der Werkbundgedanke bei den germanischen Völkern.* Jena: Diederich.

Taut, Bruno (1938 [2009[): *Architekturlehre*. In: arch+, Nr. 194, Oktober 2009, S. 36-159, hg. v. Manfred Speidel.

The Guardian (2015): America's trailer parks: the residents may be poor but the owners are getting rich. Sun, 3 May 2015. Online: https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2015/may/03/owning-trailer-parks-mobile-home-university-investment. Abgerufen am 15.10.2021.

van de Velde, Henry (1914): Gegenleitsätze. In: Deutscher Werkbund (Hg.): *Die Werkbund-Arbeit der Zukunft und Aussprachen darüber.* Jena: Diederichs, S. 49-52.

von Beyme, Klaus (1996): Nationale Baustile. Ideologie und politische Grundlagen. In: ders. (1998): *Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst. Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 7-37.

Vitruvius Pollio, Marcus (1991): *Zehn Bücher über Architektur*. Übersetzt v. Curt Fensterbusch. 5. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Wagner, Martin (1929): Das Formproblem des Weltstadtplatzes. Wettbewerb der Verkehrs-A. G. für die Umbauung des Alexanderplatzes. In: ders./Adolf Behne (Hg.): *Das neue Berlin. Grossstadtprobleme.* Berlin, S. 33-38.

Wagner, Otto (1895): *Moderne Architektur.* Wien: Anton Schroll.

Wagner, Otto (1911): *Die Grossstadt. Eine Studie über diese.* Wien: Anton Schroll

Wagner, Otto (1914 [1979]): *Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete.* Wien: Anton Schroll.

Wagner, Otto (1980a): *Architecture modern et autres écrits.* Bruxelles: Pierre Mardaga.

Wagner, Otto (1980b): *Architectura moderna e altri scritti.* Bologna: Nicola Zanichelli.

Wagner, Otto (1988): *Modern Architecture. A guidebook for his Students to this Field of Art.* Santa Monica: Getty Center Publications.

Wick, Rainer K. (2007): Der frühe Werkbund als ›Volkserzieher‹ In: Nerdinger (Hg. 2007), a. a. O., S. 51-55.

Wien (1928) [2015]): Strafverfahren gegen Adolf Loos. Online: https://www.wien.gv.at/actaproweb2/benutzung/image.xhtml?id=HY25XrMBUMfxo7dlYe7M1OM0+8OkdD4Jp25sfgC2ACs1. Abgerufen am 23.10.2021.

Winckelmann, Johann Joachim (1764): *Geschichte der Kunst des Alterthums 2 Bde.,* Dresden: Walther.

Winter, Otto (1911): *Schulhaus und Heimat. Auch eine Frage des Heimatschutzes.* Leipzig: List und von Bressendorf.

Wilhelm II (1914): Rede zur Eröffnung des Deutschen Reichstag, gehalten am 4. August im Weißen Saal des Stadtschlosses. Online: www.bundestag.de/webarchiv/textarchiv/2014/kw31_reichstagsprotokolle-284830. Abgerufen am 04.08.2020.

Wikipedia (2022): *Adolf Loos.* Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_Loos. Abgerufen am 26.02.2022.

Wisnik, Guilherme (2011): *Oscar Niemeyer.* Coleção Folha grandes arquiteteos, v. 3. São Paulo: Folha de S. Paulo.

Wolschke-Buhlmann, Joachim (1996): Heimatschutz. In: Puschner, Uwe/Walter-Schmitz/Justus H. Ulbricht (Hg.): *Handbuch zur „völkischen Bewegung" 1871-1945.* München et al.: K.G Saur, S. 533-545.

Wolzogen, Alfred von (Hg.)(1862 [1984]): *Aus Schinkel's Nachlaß. Reisetagebücher, Briefe und Aphorismen. Bd. 1.* Berlin: Königlich Geheime Ober-Hofbuchdruckerei. Online: https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/!image/PPN654574669. Abgerufen am 23.02.2022.

3. Die sozial-medizinischen[199] und polizeilich-justiziellen Anstalten. Disziplinierung in Kasernen und Organisation des Ausnahmezustands in Lagern

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird eine Anstalt als „eine jede nach gewissen Regeln mit Personen und Sachen gemachte Einrichtung" (Adelung et al. 1808: 376) beschrieben und begrifflich von der Handlung abgegrenzt, die eine „Anstalt zu Essen, zum Gastmahle, zu einer Reise [...]" (ebd.) sei. Als „Öffentliche Anstalten [werden diejenigen bezeichnet], welche von der Obrigkeit zum allgemeinen Besten gemacht werden" (ebd.). Davon unterschieden werden „Privat-Anstalten, welche von Privat-Personen zu ihrem besondern Nutzen gemacht werden. [...] Auf diese Art werden [...] alle in [Dörfern und Städten] befindliche Collegia, Innungen und Zünfte, Manufacturen, Arbeits-, Zucht- und Waisenhäuser, Kunst- und Werkschulen u. s. f. Anstalten genannt" (ebd).[200]

Seit 1808 wurden in Preußen vor allen Dingen in den (größeren) Städten systematisch öffentliche Anstalten verschiedener Art angelegt. Die Errichtung dieser Anstalten wurde in Folge der Stein'schen Reformen (Stein 1807) den Gemeinden übertragen. In Berlin galten ihre Planung und Errichtung als wichtigste Aufgabe des Stadtbaurats. Der Stadtbaurat wurde seit der Neufassung der preußischen Gemeindeordnung im Jahr 1850 von der Berliner Stadtverordnetenversammlung bestimmt. Einen wahrhaften Boom erfuhr der Bau öffentlicher Anstalten nach der Reichsgründung 1871. Dabei ist dieser politische Anlass nur *ein* Grund für diese Entwicklung. Der andere ist in der seit der Jahrhunderthälfte einsetzenden Urbanisierung zu sehen. In Berlin zeigte sich dieser in Deutschland allgemeine Trend (vgl. Reulecke 1985) als massenhafter Zuzug von Arbeitsmigranten aus den preußischen Ostprovinzen in die Hauptstadt, die zum Zeitpunkt der Reichsgründung bereits das größte industrielle Zentrum Deutschlands war. In zahlreichen Festschriften und anderen Publikationen wird

199 Mit diesem Begriff werden die sozialen und medizinischen Aufgaben der betreffenden Anstalten zusammengefasst. Durch den Bindestrich wird die anfängliche Unschärfe zwischen beiden Aufgabenbereichen und der Unterschied zu der heute so genannten Sozialmedizin (vgl. Klemperer 2015) signalisiert. Auch das damit verwandte Gebiet der Sozialhygiene (vgl. Grotjahn 1900, Weil 1905), das sich im hier untersuchten Zeitraum des Kaiserreichs herausbildet, umfasst nicht den gemeinten Gegenstand, der, wie zu zeigen sein wird, vor allen Dingen durch die Ausdifferenzierung von explizit sozialen und dezidiert medizinischen Anstalten gekennzeichnet ist.

200 In der vorhergehenden Ausgabe des Wörterbuchs (Adelung 1801: 376) ist der Eintrag identisch. Er besteht also bereits vor den Stein'schen Reformen.

die Notwendigkeit des Baus von öffentlichen Schulen, Krankenhäusern, ‚Irrenanstalten' und Gefängnissen erwähnt (vgl. Architektenverein 1877). Öffentliche Anstalten galten seit den Stein'schen Reformen als gemeinnützige Einrichtungen, die nicht zuvorderst der politischen Repräsentation (und nicht dem religiösen Kultus) dienten, sondern den staatlichen Auftrag hatten, Bildung, medizinische und soziale Fürsorge sowie fiskalische, polizeiliche und justizielle Ordnung nach dem Subsidiaritätsprinzip in der Gesellschaft zu verankern und somit das Ansehen des Staates zu heben und seine Bürger an ihn zu binden.[201] Die öffentlichen Anstalten sollten den „Geist der Nation" bilden (Stein 1807: 394). Demzufolge kam ihrer Gestaltung eine große und auch politische Bedeutung zu. Nach wie vor war neben der zivilen Verwaltung und ihren Anstalten die Armee die tragende Säule des preußischen Staates. Sie bildete auf ihre Weise den „Geist der Nation" (ebd.) als eine Kultur der Subordination, eine Untertanenkultur (vgl. Wehler 1987). Das Militär hatte in Preußen spätestens seit Friedrich Wilhelm I., dem *Soldatenkönig*, eine heraus- und in den zivilen Bereich hineinragende Rolle.[202] Der preußische Kriegsminister (1814-19 und 1841-47) und Initiator der allgemeinen Wehrpflicht, Hermann von Boyen, bezeichnete die Armee als „Schule der Nation" (zit. n. Wehler 1987: 469). Dies wurde bald zu einem geflügelten Wort und vermittelt eine inhaltliche Verbindung beider Institutionen. Beide bildeten spezifische Formen aus, die nicht nur baulich verwandt waren, sondern auch institutionelle Ähnlichkeiten aufwiesen. Doch die militärischen Anstalten sollten, wie zu zeigen sein wird, nicht nur zum baulichen Vorbild für Schulen, sondern auch für andere zivile, vorwiegend sozial-medizinsche Anstalten avancieren

Im Folgenden werden vor allen Dingen die Gebäude der sozialen und medizinischen Fürsorge, aber auch die grundlegenden Bildungseinrichtungen sowie die im engeren Sinne disziplinierenden Anstalten der Justiz- und Polizeiverwaltung analysiert. Die Diskussion der politischen Ästhetik der öffentlichen Anstalten im Kaiserreich bezieht sich dabei auf eine These Michel Foucaults

201 Steins Ziel war es mit seinen Reformen „die Regierung durch die Kenntnisse und das Ansehen aller gebildeten Klassen zu verstärken, sie alle durch Überzeugung, Teilnahme und Mitwirkung bei den National-Angelegenheiten an den Staat zu knüpfen, den Kräften der Nation eine freie Tätigkeit und eine Richtung auf das Gemeinnützige zu geben, sie vom müßigen sinnlichen Genuß oder von leeren Hirngespinsten der Metaphysik, oder von Verfolgung bloß eigennütziger Zwecke abzulenken und ein gut gebildetes Organ der öffentlichen Meinung zu erhalten" (Stein 1807: 391).

202 „Im Unterschied zu anderen ‚totalen Institutionen' wie Klöstern, Hospitälern oder Waisenhäusern beschied sie [die Armee, M.G.] sich nicht damit ihre Binnenstruktur zu stabilisieren und nach außen abzudichten. Vielmehr erhob sie den Anspruch, die zivile Gesellschaft, überspitzt gesagt, nach ihrem Vorbild zu formen" (Frevert 2001: 273).

(1975 [1994]), nach der Architektur, die den Gestaltungsprinzipien des Bentham'schen Panoptikums (vgl. Bentham 1843) folge, die Individuen der Gesellschaft disziplinere. Das Panoptikum ist ein Gefängnismodell, bei dem ein einziger Wärter alle Insassen eines Gefängnisses wirksam kontrollieren kann. Dies gelingt durch die kreisrunde Anordnung von Einzelzellen um einen zentrierten Wachturm, der selbst verblendet, also von den Zellen nicht einsehbar ist. Diese dagegen sind zum Wachturm hin vergittert und nicht gemauert. So kann ein Wärter alle Gefangenen überwachen, wohingegen die Gefangenen nicht wissen, ob ein oder welcher Wärter anwesend ist. Dieses Prinzip wird laut Foucault grundlegend für französische Anstalten unterschiedlichster Art:

> Das Panoptikum ist vielseitig anwendbar: es dient zur Besserung von Sträflingen, aber auch zur Heilung von Kranken, zur Belehrung von Schülern, zur Überwachung von Wahnsinnigen, zur Beaufsichtigung von Arbeitern, zur Arbeitsbeschaffung für Bettler und Müßiggänger. Es handelt sich um einen bestimmten Typ der Einpflanzung von Körpern im Raum, der Verteilung von Individuen in ihrem Verhältnis zueinander, der hierarchischen Organisation, der Anordnung von Machtzentren und -kanälen, der Definition von Instrumenten und Interventionstaktiken der Macht – und diesen Typ kann man in den Spitälern, Werkstätten, den Schulen, und Gefängnissen zur Anwendung bringen. (Foucault 1975 [1994]: 264)

Für Foucault ist das Panoptikum jedoch nicht nur das Grundmodell von verschiedenen Disziplinierungsanstalten, sondern das Prinzip der Machterlangung und -erhaltung in der modernen kapitalistischen Gesellschaft.

> Das panoptische Schema ist ein Verstärker für jeden beliebigen Machtapparat: es gewährleistet seine Ökonomie (den rationellen Einsatz von Material, Personal, Zeit), sichert seine Präventivwirkung, sein stetiges Funktionieren und seine automatischen Mechanismen. Es ist eine Methode der Machterlangung [...]. (Foucault 1975 [1995]: 265)

Diese theoretischen Annahmen sollen im Folgenden anhand der Analyse der öffentlichen Anstalten in Berlin überprüft werden. Die Frage lautet, ob auch in Preußen panoptische Gefängnisse als Vorbild für Disziplinierungseinrichtungen unterschiedlichster Art herangezogen und strategisch zur Machtausübung eingesetzt werden. Hierzu werden vor allem diejenigen Anstalten untersucht, die in den ersten zwanzig Jahren nach der Reichsgründung gebaut und in der Mehrzahl vom Berliner Stadtbaurat Hermann Blankestein geplant wurden. Da das Blankenstein'sche Oeuvre höchst umfangreich ist, kann dabei nur auf einige seiner Bauwerke eigegangen werden. Die Darstellung erfolgt nach Maßgabe einer Systematisierung durch die Funktionstypen. Am Ende jedes Abschnitts

wird ein kurzer Vergleich mit den später errichteten Anstalten Ludwig Hoffmanns angestellt. Zum Schluss dieses Kapitels erfolgt eine synthetische Betrachtung der preußischen Anstalten unter Evaluierung der theoretischen Annahmen Foucaults. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt auf der Analyse der zivilen Anstalten. Allerdings wird, aus einem nach Lektüre des folgenden Abschnitts gut ersichtlichen Grund, zunächst auf den Bautyp der Kaserne eingegangen, die das architektonische Symbol der bedeutendsten Stütze des Preußischen Staates war – der Armee.

3.1 Kasernen

Bis Mitte des 18. Jahrhunderts war die Berliner Garnison in der Regel bei Privatleuten untergebracht. Friedrich Wilhelm I., der *Soldatenkönig*, ließ nach zunehmenden Beschwerden der Bürger über die daraus resultierende Zustände erste Baracken für die Soldaten zumeist an der Stadtmauer errichten. Doch nachdem sich seine Unteroffiziere über die mangelnde Qualität der Unterbringung beklagt hatten, verpflichtete ein Erlass, zur Miete wohnende Juden ihre Wohnungen für die Soldaten zu räumen und in die Barracken zu ziehen (vgl. Architektenverein 1877: 243). Friedrich II. ließ dann im großen Umfang Kasernen in der Stadt bauen, auch für die berittenen Einheiten. Nach der Niederlage gegen Napoleon 1807 wurde das stehende Heer Preußens von über 200.000 auf 42.000 Soldaten reduziert. In dieser Zeit wurden viele Kasernen zweckentfremdet oder gleich Privatleuten als Baugrund überlassen. Einige Kasernen dienten als Manufakturen, den Vorläufern des aufziehenden Industriezeitalters. Dazu muss gesagt werden, dass die zeitgenössischen Kasernen selten feste Steinbauten waren und ihnen kein architektonischer Wert zugeschrieben wurde (vgl. Architektenverein 1877: 244). Dies änderte sich mit der nach dem Wiener Kongress 1815 einsetzenden Remilitarisierung Preußens. Neue Kasernen wurden gebaut und sollten nach dem Willen des Königs Friedrich Wilhelm III. auch einen architektonischen Ausdruck vermitteln, ohne dabei jedoch die Gesetze der Sparsamkeit zu verletzen (vgl. Löser 1994: 58ff., Börsch-Supan 2011: 24ff.).[203]

Der 1810 zum Bau-Assessor und 1815 zum Geheimen Oberbaurat in der Oberbaudirektion Preußens ernannte Karl Friedrich Schinkel erhält 1816 den Auftrag zum Bau der Neuen Wache in Berlin. Diese dient als Dienstgebäude der

203 Hermann Pundts Unterstellung, der König habe „[...] die nunmehr gewonnene Vormachtstellung Preußens auch in der Architektur“ (Pundt 1981: 37) unterstreichen wollen, hält Löser (1994) für unhaltbar. „Von gut koordinierter Planung für eine gezielte Vorgehensweise beim Ausbau der preußischen Hauptstadt kann bei allem guten Willen des Königs keine Rede sein [...]“ (Löser 1994: 63). Vielmehr verdanke Berlin seinen repräsentativen Ausbau bis 1840 seinen aus der Bauakademie hervorgegangenen Baubeamten, allen voran Karl Friedrich Schinkel.

Wachmannschaften für das gegenüberliegende Kronprinzenpalais. Es handelt sich also um ein militärisches Gebäude, aber nicht im engeren Sinne um eine Kaserne. Somit passt die Neue Wache nicht genau in diesen Untersuchungsrahmen. Da diesem Gebäude aber sowohl im Oeuvre Schinkels als auch in der historischen Entwicklung Preußens und Deutschlands eine besondere Bedeutung zukommt, muss hier jedoch in allerkürzester Form auf das Bauwerk eingegangen, allein um den gesellschaftlichen Kontext der Zeit zu illustrieren.[204] Die politische Ästhetik des restaurativen preußischen Staates wird in der Neuen Wache sinnbildlich dargestellt. König Friedrich Wilhelm III. entscheidet sich gegenüber mehreren alternativen Entwürfen für den klassizistischen, der bis 1818 ausgeführt wird. Das nicht besonders große, stereometrische Gebäude symbolisiert die mit den Stein-Hardenberg'schen Reformen einsetzende neue Staatsräson:[205] Strenge, einfache und dennoch monumentale Formen bei sparsamer Ausführung signalisieren den Anspruch Preußens auf Wiederaufstieg in Europa. Es ist der erste Staatsbau in Preußen nach dem Ende der napoleonischen Herrschaft. Durch die Funktion des Gebäudes wird deutlich, worauf sich die wiederzuerlangende Macht stützen soll: auf das Militär.

3.1.1 Schinkels Lehr-Escadron-Kaserne und die ‚Architekturkaserne' Bauakademie als Prototypen der preußischen Anstalt

In derselben Zeit wird die Lehr-Escadron-Kaserne nebst Militärstrafanstalt in der Lindenstraße gebaut. In ihr lässt Schinkel zum ersten Mal unverputzte Fassaden so erstellen (vgl. Bild 3.1)[206], „daß die ganze Konstruktion der Fugen sichtbar ist" (Schinkel zit. n. Rave 1962: 182).

Die Fassade wurde zurückhaltend und an der gesamten Front gleichmäßig gegliedert, „damit sie als Masse wirkt" (ebd.). Die bisher an öffentlichen Bauten in Berlin realisierte „Mannigfaltigkeit" (ebd.) führe, so Schinkel, dazu, dass die

204 Über die ursprüngliche militärische und repräsentative Funktion der Neuen Wache und ihre Entstehung sowie die Einordnung im Oeuvre Schinkels gibt Dolff-Bonekämper (2006) einen konzisen Überblick.

205 Schinkel, gut bekannt mit Wilhelm v. Humboldt, sah sich in einer Reihe mit den Reformern im „Dienst der Nation" (Schinkel n. Rave 1962: 36). Bekanntermaßen reüssierte er nicht nur als Militärbaumeister, sondern 1813 im Auftrag des Königs auch als Designer des *Eisernen Kreuzes*, einem Orden für besondere Verdienste im sogenannten Befreiungskrieg. Das *Eiserne Kreuz* ist in seiner gestalterischen Einfachheit und der Herstellung mit dem billigen, aber resistenten Material ebenfalls Ausdruck der neuen preußischen Staatsräson. Später wird Bismarck den deutsche Nationalstaat „mit Blut und Eisen" (Bismarck 1862) formen.

206 Der Grundriss wird den Bauräten Triest und Friederici zugeschrieben; Schinkel begutachtete deren Pläne und forderte vor allen Dingen eine Revision der äußeren Gestalt (vgl. Rave 1962: 182).



Bild 3.1: Lehr-Escadron-Kaserne, erbaut 1818, Architekt Karl Friedrich Schinkel, kolorierte Radierung um 1825 © Bildarchiv Foto Marburg

Gebäude wie Privathäuser wirkten und „ins Kleinliche" (ebd.) neigten. „Durch die großen Masse aber, besonders wenn die Hauptteile als Gesimse, Sockel usw. groß gehalten sind, machen sich sogleich öffentliche Gebäude kund" (ebd.). Schinkel hatte mit dieser weitgehend ästhetischen Anweisung nichts weniger im Sinn, als eine Bautypologie für öffentliche Gebäude zu begründen. Es ist also eine Kaserne (mit einem recht großen Gefängnisteil), die als baulicher Prototyp der preußischen Anstalt gelten kann.

Der einfache und massive dreigeschossige Bau sollte erheblichen Einfluss auf die Architektur von Profanbauten in Preußen haben. Er unterschied sich, vom Zweck des Baus abgleitet, ästhetisch stark von dem im Oeuvre Schinkels folgenden Schauspielhaus am Gendarmenmarkt (1818-21) oder dem (heute sogenannten Alten) Museum (1822-1830) am Lustgarten (s. h. Kap. 3). Wo diese Kunsttempel größtmögliche Individualität ausdrücken, sind Schinkels Profanbauten[207] uniform und vom Zweckmäßigkeitsdenken her konstruiert. Dieses Denken sowie die aus dem Studium des englischen Industriebaus im frühen 19. Jahrhundert mitgebrachten Erkenntnisse beeinflussten die Konstruktion der von Schinkel 1829 entworfenen und bis 1835 gebauten Bauakademie (vgl. Bild 3.1).

207 Wenn man den Kult der Künste als quasi-religiös auffasst, können die Kunsttempel in Abgrenzung zu ‚reinen Zweckbauten' im Kontext der Sakralarchitektur betrachtet werden.

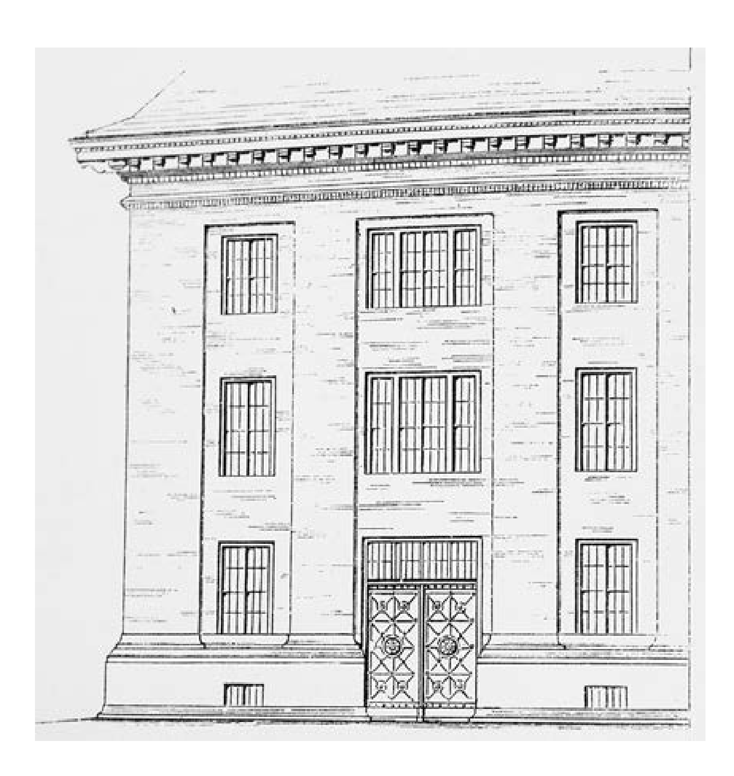


Bild 3.2: Detailansicht des Arrestgebäudes der Lehr-Escadron-Kaserne, erbaut 1818, Architekt Karl Friedrich Schinkel



Bild 3.3: Bauakademie, erbaut 1835, Architekt Karl Friedrich Schinkel, Foto um 1888

Die Bauakademie ist gekennzeichnet durch unverblendete und unverputzte Ziegelbauweise bei straffer Gliederung ohne auffällige Risalite oder Ornamente, wobei sie auf allen vier Seiten nahezu gleich gestaltet ist. Das Innere zeichnet sich durch eine konstruktive Backsteinbauweise auf, die Gewölbe von über vier Metern Spannweite hervorgebracht hat und durch die Verwendung von tragenden Eisenelementen als Vorläufer der modernen Skelettbauweise gilt. Auch sie weist drei Geschosse auf, ist jedoch nicht langstreckt wie die Kaserne, sondern auf dem Grundriss eines Quadrats errichtet. Zudem verzichtet Schinkel hier auf ein sichtbares Walmdach und führt die in der Folge für die preußischen Anstalten typischen Rundbogenfenster ein. In der strengen, man könnet auch sagen, monotonen Rasterung der Fassade folgt die Bauakademie den Grundsätzen, die Schinkel bereits für den Kasernenbau formuliert hat. Sie hat in der Folgezeit erheblichen Einfluss auf die Gestalt der preußischen Anstalt,[208] was wenig überrascht, da nahezu alle bedeutenden Baumeister und Baubeamten im Preußen des 19. Jahrhunderts hier ihre Ausbildung erfuhren.[209]

> Der geregelte Lehrbetrieb dahinter war so regelmäßig gedacht wie ihre Fassade. Das ebenmäßige Gerüst nimmt das Ergebnis voraus: ein derart kubischer Kristall nimmt die – und das Wort kommt in jener Zeit auf – Baugesinnung derjenigen voraus, die dort lernen; das Gebäude ist sozusagen schon Lehrkörper. (Heinrich 2015 [1978]: 115)

Zugespitzt lässt sich behaupten, dass die Bauakademie wie eine Kaserne als Disziplinierungsanstalt der preußischen Architekten fungierte. Hier wurde Architektur exerziert. „Ziel der Ausbildung sollte insbesondere ein sparsamer Umgang mit staatlichen Ressourcen sein“ (Bodenschatz 1994: 34).

Der Grundriss des Quadrats bleibt ein spezifisches Charakteristikum der Bauakademie und wird von den preußischen Baumeistern nicht in die

208 „Der große, rote dreigeschossige Backsteinklotz [...] ist das Vorbild für Schulbauten, Postämter und Gewerbeakademien Preußens bis zum ersten Weltkrieg. Es gibt kein Dorf in der Mark Brandenburg oder in Pommern oder auch in Ostpreußen, wo nicht ein solcher, auf die Schinkelschule zurückgehender, schnörkelfreier Backsteinbau stünde“ (Heinrich 2015 [1978]: 31). Zudem wird er in der heutigen Fachwelt als „Kultobjekt gehandelt, als Verkörperung idealer Baukunst [...], als folgenreichstes Werk Schinkels“ (Bodenschatz 1994: 24). Dagegen galt er den meisten Zeitgenossen Schinkels und der Fachwelt um 1900 als „hässlicher rother Kasten“ (Bodenschatz 1994: 28).

209 „Der Bildungsinstitution wurde begrifflich und gestalterisch der Vorrang gegeben vor der staatlichen Kontrollinstanz“ (ebd.: 41) der im selben Gebäude untergebrachten Oberbaudeputation. Dieser Umstand spricht für die These, dass die Auszubildenden der Bauakademie bereits so diszipliniert werden sollten, dass die spätere Kontrolle ihrer Bauprojekte kaum mehr nötig wurde. Sie sollten die Schinkel´sche Baugesinnung internalisieren. Bei vielen gelang dies augenscheinlich, bestes Beispiel ist Stadtbaurat Blankenstein.

Anstaltstypologie übernommen. Stattdessen wird die langgestreckte Form der Lehr-Escadron stilbildend. Die Entwicklung des Bautyps *preußische Anstalt* ist also gleichermaßen von der Kaserne nebst zughöriger Strafanstalt als auch von der technisch fortentwickelten Bauakademie beeinflusst worden. Beides sind keine panoptischen Gebäude. Es ist müßig darüber zu streiten, ob nicht die Lehr-Escadron-Kaserne, den in den folgenden Jahrzehnten errichteten preußischen Anstalten viel mehr zum Vorbild diente, als die in ihrer Grundrissform singuläre Bauakademie. Die Schinkel'schen Grundsätze treten in beiden Bauten offen zu Tage. Und die allgemein in der Literatur (vgl Bodenschatz 1994, Heinrich 2015 [1978]) attestierte größere Bedeutung der Bauakademie für die Herausbildung des baulichen Typus der preußischen Anstalt erklärt sich aus der Funktion des Gebäudes als Ausbildungsstätte für Heerscharen von preußischen Baubeamten. Neben der technischen Ausbildung erhalten sie auch eine geschmackliche Prägung *in situ*, bei der die ästhetische Charakteristik der Bauakademie in dominanter Weise einfloss.

Schinkel ist in der Folge nur noch am Bau von zwei weiteren Kasernen beteiligt. Auch in diesen ist auf ihn „der klare Wohllaut in der Gliederung des Äußeren zurückzuführen, die schlichte Reihung der teils einfachen, teils gedoppelten Fenster und die Eingliederung der hohen Tempelpforten" (Rave 1962: 186). Die kurz vor seinem Tod begonnene, von Carl Hampel entworfene Kaserne für die (Leib-)Garde-Husaren in Potsdam (1839-42) wurde durch Schinkel mit einem vierstöckigen Mittelrisalit sowie ebensolche Eckgebäude stark gegliedert. Sie stellt in ihrer kubischen Einfachheit und Klarheit das Ideal der klassizistischen Kasernenarchitektur dar. Der erste und der letzte große Bau Schinkels waren also Kasernen. Dabei nimmt die Potsdamer Kaserne auch Bezug auf gotische Burgen und vereinigt in sich auf diese Weise die zwei maßgeblichen Baustile im Schaffen Schinkels. In dem 136 Meter langgestreckten Baukörper wurden bis zu 600 Soldaten kaserniert. Achtzehn Soldaten wurden in fünf mal zehn Meter großen Stuben untergebracht (vgl. Götzmann et al 2010: 219). Hier wurde der Bautypus der eher flachen und langgestreckten Anstalt in einer Extremform ausgeführt. Im Unterschied zur Lehr-Escadron-Kaserne gibt es hier kein Walmdach, und die Fassade wurde quaderverputzt (vgl. Bild 3.4).

Schinkels Kasernen gelten bis in die 1870er Jahre als vorbildlich und werden von beauftragten Architekten wie den Bauräten Fleischinger und Drewitz offenkundig nachgeahmt. Hervorragendes Beispiel dafür ist deren Kaserne des 2. Garde-Ulanen-Regiments an der Moabiter Invalidenstraßen, erbaut zwischen 1846 und 1848 nach einem Vorentwurf von Friedrich August Stüler, die in ihrer langestreckten, an eine Burg erinnernden Bauweise Schinkels Potsdamer Kaserne stark ähnelt (vgl. Bild 3.5).[210]

210 Diese Bauweise wurde von Drewitz in der Kaserne für das 1. Dragoner-Regiment in der Belle-Alliance-Straße, heute Finanzamt Kreuzberg, noch einmal reproduziert.



Bild 3.4: Garde-Husaren-Kaserne in Potsdam erbaut 1841,
Architekten: Johann Georg Hampel, Karl Friedrich Schinkel,
Foto um 1890 © Bildarchiv Foto Marburg

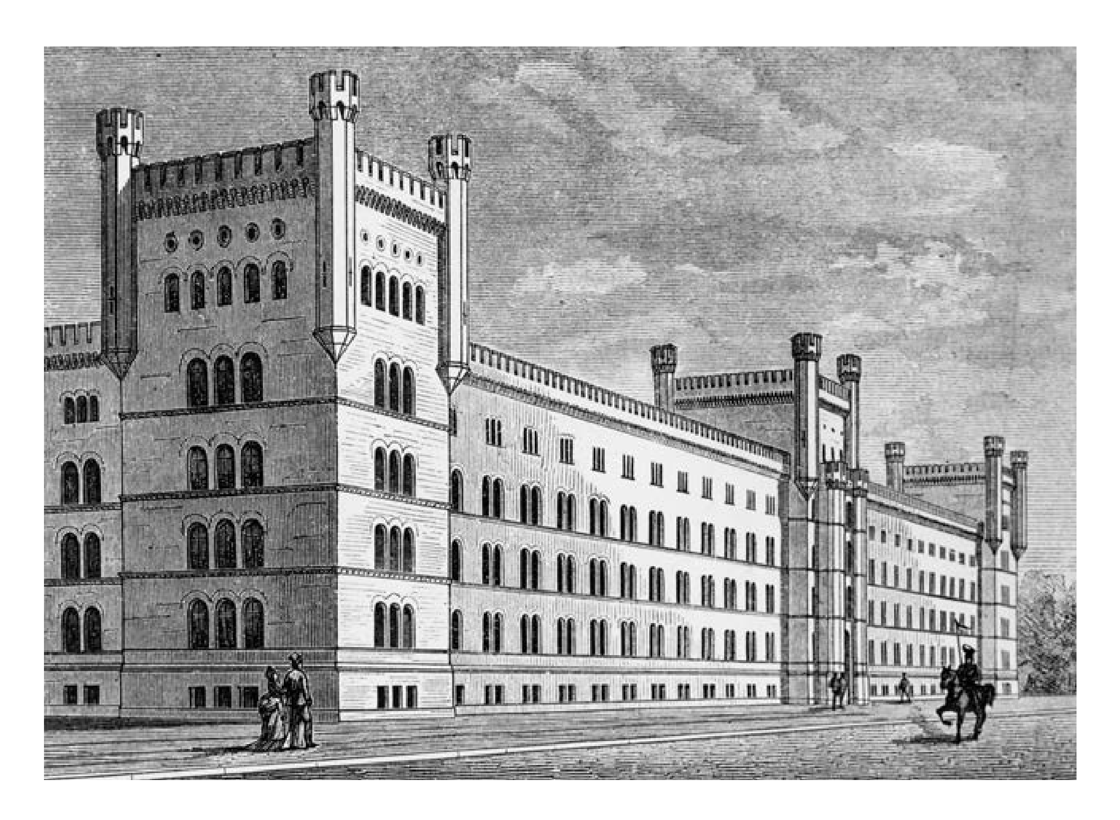


Bild 3.5: Garde-Ulanen-Kaserne in Berlin-Moabit, erbaut 1848, Architekten
Karl Wilhelm Louis Drewitz, Ferdinand Fleischinger, Stich um 1850

3.1.2 Kasernenbauten nach der Reichsgründung

Nach der Reichsgründung kommt es in und um Berlin zum Bau von einem Dutzend weiterer Kasernen (vgl. Architektenverein 1896: 379). Die Architekten dieser Kasernen erhielten ihr Diplom zum *Bauführer* allesamt an der Berliner Bauakademie. „Die konstruktive Durchführung der neueren Kasernenbauten ist eine solide, jedoch auf Sparsamkeit berechnet" (Architektenverein 1877: 246).[211] In der Zeit kurz vor der Krönung Wilhelms II. werden Kasernen jedoch mit immer größeren Budgets und verstärkt historisierend gebaut. Dabei werden zunächst gotisierende, dann aber auch Renaissancelemente an den Fassaden angebracht.[212] Im heute noch größtenteils erhaltenen, 1935-39 als *Kriegsakademie* der Wehrmacht und seit den 1950er Jahren als Polizeistandort genutzten Komplex an der Moabiter Kruppstraße finden sich zunächst noch unverblendete Backsteinbauten, die sowohl die Rundbogenfenster als auch die gotisierenden Zinnen von den alten Kasernen übernehmen, aber mit ihrer gelben und roten Farbigkeit sowie den gestutzten Ziertürmchen in die neue Zeit im Kasernenbau weisen (vgl. Bild 3.6).

In weiteren kleineren Kasernen(neben)bauten an diesem Standort beispielsweise an der Rathenower Straße 11-12[213] werden bereits auffälligere neogotische Schmuckelemente- angebracht. Vor allem fällt bei ihnen die Verwendung eines hohen Walmdachs auf – wie in Schinkels Lehr-Escadron-Kaserne

211 „Geschlossene Höfe, wie sie die meisten alten Kasernen enthielten, werden grundsätzlich vermieden und die Gebäude der Mannschaften […] sind von allen Seiten der Luft und dem Licht frei ausgesetzt. […] Die Räume eines Kasernengebäudes sind in der Regel auf ein Souterrain, 3 Geschosse und den Dachboden verteilt und in den Hauptflügeln längs eines breiten Seitenkorridors aneinander gereiht; nur in den beiden Eckbauten in welchen die kleinen Familienwohnungen [für die Offiziere, M. G.) sich befinden, werden mit kurzen Mittelkorridoren angelegt" (Architektenverein 1877: 245).

212 Dies zeigt, wie beliebig die Stilfrage in der öffentlichen Architektur um die Jahrhundertewende beantwortet wurde. Wir haben in den beiden vorigen Kapiteln gesehen, dass dies kaum zwanzig Jahre früher, ja selbst während des Reichstagsbaus, ganz anders war: Hier bedeutete die Wahl der Neorenaissance ein Bekenntnis zur zivilen Bürgerlichkeit. Dass nun auch militärische Einrichtungen in diesem Stil errichtet wurden, belegt das eklektische Vorgehen der zeitgenössischen Architekten und führt die um 1870 mit Vehemenz geführte Stilfrage ad absurdum.

213 In anderen Quellen wird die Adresse mit Rathenower Straße 9-18 angegeben. Hier ist Ferdinand Schönhals der Architekt. Diese Kaserne wurde seit 1921 als Standort des *Wachregiments Berlin* benutzt und beherbergte als solcher auch die Einheit, die maßgeblich an der Niederschlagung des Umsturzversuchs der Wehrmachtsoffiziere um Claus von Stauffenberg am 20./21. Juli 1944 beteiligt war.



Bild 3.6: Kaserne des 1. Garde-Feldartillerie-Regiments, Berlin-Moabit, erbaut 1881, Architekten: Oskar Appelius, Richard La Pierre, Foto um 1890



Bild 3.7: Garde-Schützen-Kaserne Berlin-Lichterfelde, erbaut 1884; Architekten, Ferdinand Schönhals, Ernst August Roßteuscher, Foto um 1890, digital bearbeitet (Bildbezeichnungen entfernt) © Archiv Martin Gegner

von 1818 (vgl. Landesdenkmalamt Berlin 2020). Der größte und prächtigste Kasernenneubau der Zeit nach der Reichsgründung ist der für die Garde-Schützen in Lichterfelde (1881-1884). Auch dieses Gebäude hat drei Stockwerke, zuzüglich des Untergeschosses und Daches. Die roten Ziegel sind Verblendungen (das Gebäude ist also kein konstruktiver Backsteinbau), und das Eingangsgebäude tritt gotisierend an der Bauflucht hervor und fällt mit seinem dominanten fünfstöckigen Mittelturm durch unzweckmäßigen Schmuck auf (vgl. Bild 3.7).

Diese Kaserne ist das auffälligste Beispiel für die Veränderung der Architektursprache, die bei diesem Gebäudetypus nach der Reichsgründung zu beobachten war: vom Burgen- zum Schloss- bzw. Schlösschenstil. Der Ko-Architekt dieser und der Kasernen an der Friesenstraße, Ferdinand Schönhals, entstammte nicht der Berliner Bauschule, sondern erhielt sein Diplom in Schlesien. Ernst August Roßteuscher, der ausführende Hauptarchitekt der Lichterfelder Kaserne, legte dagegen wie alle bisher genannten Kasernenbaumeister seine Abschlussprüfung an der Bauakademie ab. Doch genoss, er im Unterschied zu seinen Vorgängern, auch eine Ausbildung an der École des Beaux-Artes in Paris. An dieser wurde seit der Jahrhundertmitte ein Historismus gelehrt, der auf Überwältigung des individuellen Betrachters durch die Größe der Gebäude und die Prachtfülle der Fassaden setzte und sich dabei nicht an stilistische Vorgaben der Vorbilder aus Barock, Renaissance oder Klassik hielt, sondern einen eigenen eklektizistischen, den sogenannten *Beaux-Art-Stil* kreierte (vgl. Drexler 1977). In Deutschland galt dieser Stil gegenüber dem nüchternen Stil der Berliner Bauakademie nach der Reichsgründung (die ja auf die militärische Niederlage Frankreichs im Krieg 1870/71 folgte) als Ausdruck einer kulturellen Überlegenheit Frankreichs. Oder anders formuliert: Die Bauten der „Epigonen“ (Rapsilber 1900: 430) Schinkels erzeugten bei den meisten Zeitgenossen nun ein kulturelles Minderwertigkeitsgefühl (vgl. Bernau 2015). An der Berlin-Kreuzberger Friesenstraße werden die beiden zwischen 1893 und 1897 errichteten (und später ebenfalls u. a. für Polizeizwecke genutzten) Kasernen im deutschen Renaissancestil ausgebaut (vgl. Bild 3.8). Auch hier ist der Pseudoschlosscharakter der Fassaden unverkennbar. Auffällig ist dabei, dass die Kasernen dieser Zeit – wie viele preußische Anstalten und Repräsentationsbauten um die Jahrhundertwende – nun nicht mehr ausschließlich von Angehörigen der Berliner Architekturschule konstruiert wurden.[214] Dieses Etikett galt in dieser Zeit in Berlin eher als Stigma, denn als Auszeichnung (vgl. Grossmann 1992).

214 Auch das Reichstagsgebäude ist von Paul Wallot, einem in Hessen geborenen und dort auch überwiegend ausgebildeten Architekten, entworfen und von ihm als verantwortlicher Bauleiter auch gebaut worden. Seine Zeit an der Berliner Bauakademie währte nur zwei Jahre und führte ihn dort nicht zum Abschluss,



Bild 3.8: Kaserne des Garde-Kürassier- und Kasierin-Augusta-Garde-Grenadier-Regiments, Berlin, Jüterboger Straße/Friesenstraße, erbaut 1895, Architekten: Ferdinand Schönhals, Paul Heinrich Müssigbrodt, Erdmann Vetter, Foto um 1900, © Landesdenkmalamt Berlin

Die Zeit der sparsamen Backsteinbauten war in Berlin zu Beginn der 1880er Jahre vorbei. Die Kasernen wirkten nun nicht nur weniger bedrohlich als noch Mitte des Jahrhunderts. Sie waren auch baulich besser in die wachsende Berliner Stadtlandschaft integriert; sie waren sogar Treiber der städtebaulichen Entwicklung. Während die Kasernen von 1815 bis zur Reichsgründung noch jenseits der Stadtgrenzen ‚auf der grünen Wiese' gebaut wurden, wirkten sie im *Bebauungsplan der Umgebungen Berlins* von James Hobrecht aus dem Jahr 1862 sowie seinen Revisionen von 1877 und 1882 als – in heutiger Terminologie – ‚Entwicklungsinkubatoren'. In ihrer unmittelbaren Nähe gelegene Gebiete wurden zu hochpreisigen Spekulationsobjekten und meist schon vor Fertigstellung der jeweiligen Kasernen mit repräsentativen Vorderhäusern im Renaissancestil für die Offiziersfamilien bebaut.[215]

möglicherweise, weil er sich dem dort gelehrten rigiden Berliner Stil nicht unterordnen wollte und konnte.

215 In den Hinterhäusern und Seitenflügeln gab es kleine, weniger repräsentative Wohnungen für die arme Zivilbevölkerung.

Die neuen Kasernen lagen deshalb um die Jahrhundertwende, durchaus geplant, im Gegensatz zu den alten aus der Zeit um 1850 inmitten der neuen, zumeist ‚besseren' Wohngebiete. Die stadtentwicklungspolitische Bedeutung der Kasernen wird in vielem deutlich. So wurde 1889 für die sich im Umfeld der Garde-Schützen-Kaserne in Lichterfelde ansiedelnden Offiziersfamilien eigens die erste elektrische Straßenbahn der Welt gebaut, die den entlegenen Standort mit dem Bahnhof Lichterfelde zur Fahrt nach Berlin verband. Durch den hohen Offiziersanteil bei der Bewohnerschaft, beispielsweise im der Friesenstraße nahe gelegenen ‚Chamissokiez' (vgl. Bremer et al. 2007), mischten sich die militärische und zivile Stadtraumnutzung, oder anders ausgedrückt, das militärische war im zivilen Leben deutlich sichtbar und präsent. Im folgenden Abschnitt wird der Vorbildcharakter der militärischen Anstalten für die zivilen deutlich werden. Wie bei jenen vollzieht sich ein Wandel von spartanischen, äußerlich unscheinbaren Zweckbauten zu opulenten, mit historisierenden Fassaden hervortretenden Gebäuden.

3.2 Schulen

Die preußische Schule sollte zu „Gehorsam, Demut, Opferbereitschaft, Bescheidenheit, Respekt vor dem Militär, Liebe zum angestammten Herrscherhaus, Bereitschaft zum Dienst für den monarchistischen Staat" (Wehler 1995: 1196) erziehen. Sicherlich kommen noch weitere Aspekte hinzu, weshalb dieser generalisierende Befund, zumal für die die verschiedenen Schultypen und vor allen Dingen bei der starken Diskrepanz des Schulalltags zwischen Stadt und Land differenziert werden müsste. Dennoch fasst die Beschreibung Wehlers die Ziele der Schule zum Beginn der Kaiserzeit ausreichend und prägnant zusammen. Unter Wilhelm II. wurden die staatstragenden Aufgaben der Schule verstärkt auf religiöse Fundamente gelegt. Die Schule habe „durch die Pflege der Gottesfurcht und der Liebe zum Vaterlande die Grundlage für eine gesunde Auffassung auch der staatlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu legen" (Wilhelm II.: 1889).[216] Das Verständnis von der Schule als Bollwerk gegen die Irrungen der Freiheit in einem Atemzug mit dem Militär wurde zum Beispiel auch vom liberalen Berliner Schulrat Fritz Jonas vertreten.[217] Es kann, selbst

216 Zudem ging es Wilhelm II auch bei der Schule darum, „der Ausbreitung sozialistischer und kommunistischer Ideen entgegenzuwirken" (Wilhelm II. 1889).

217 „Wenn unter solchen Verhältnissen […] die nothwendig größere politische Freiheit des Volkes, über deren Grenzen sich ja streiten läßt, nicht zum Anarchismus ausgeartet ist, so verdanken wir das neben der äußeren Macht des Staates durch sein Heer besonders der Schule, die wenigstens acht Jahre hindurch jedes Kind zu ernster Arbeit, Ordnung, Gehorsam und zum Gottvertrauen anleitet und, gottlob,

bei kritischen und liberalen Zeitgenossen[218] Wilhelms II., als Gemeinplatz gelten.

Seit März 1872 war die Schulaufsichtspflicht in Preußen Sache des Staates. Zuvor war das Schulwesen stark fragmentiert gewesen, geprägt von einer historisch überkommenen Dominanz der Kirchen. Die vollständige Übertragung der Aufsichtspflicht auf den Staat[219] war Teil des sogenannten Kulturkampfes (vgl. Clarke/Kaiser 2003), den Bismarck gegen die katholische Kirche um das Primat derselben oder des Staates auf verschiedenen politischen Feldern ausfocht. Für die praktische Gestalt der Schule waren die höchst detaillierten „Allgemeinen Bestimmungen betreffend das Volksschul-, Präparanden- und Seminarwesens" (Königreich Preußen 1872) richtungsweisend. Damit einhergehend wurde die im Prinzip seit 1717 in Preußen bestehende Schulpflicht nun auch verbindlich durchgesetzt. Dadurch wurde der eklatante Mangel an Schulgebäuden noch offensichtlicher. Zur Gestaltung der Schulen und der Ausstattung der Schulzimmer äußerten sich die Bestimmungen sehr oberflächlich:

> Das Schulzimmer muß mindestens so groß sein, daß auf jedes Schulkind ein Flächenraum von 0,6 qm kommt; auch ist dafür zu sorgen, daß es hell und luftig sei, eine gute Ventilation habe, Schutz gegen die Witterung gewähre und ausreichend mit Fenster vorhängen versehen sei. Die Schultische und Bänke müssen in ausreichender Zahl vorhanden und so eingerichtet und aufgestellt sein, daß alle Kinder ohne Schaden für ihre Gesundheit sitzen und arbeiten können. (Königreich Preußen 1872: 5)

Diese allgemeinen Vorgaben wurden von Bauakademikern und Stadtbauräten in detaillierte Anweisungen zum Schulbau übersetzt. Bereits vor der Reichsgründung hatte der *Sächsisch Großherzogliche Rat für Fragen des Cultus* (Wilhelm Zwez, 1870) in einem 160 Seiten starken Werk sowohl grundsätzliche Fragen[220] diskutiert als auch detaillierte Angaben über die Gestaltung

der Mehrzahl der Schüler auch einen idealen Halt ins Leben hineingiebt, der ihnen Macht verleiht, die wilden Begierden niederzuhalten, die in jedem Menschen leise schlafen" (Jonas 1898: 20).

218 Jonas kritisierte z.B. an den preußischen höheren Lehranstalten das „Prinzip mechanischer Gleichmacherei" (Jonas 1898: 4). Sie seien „gerade in den letzten Jahrzehnten wieder verstärkt – zu sehr bis ins kleine hinein gefesselt und sozusagen über einen Leisten gespannt worden" (ebd.).

219 Zuvor lag lediglich die Aufsicht der Gymnasien, nicht aber der Volksschulen, beim Staat. Sie wurden als Teil der Armenfürsorge angesehen (was der auch für sie verwendete Ausdruck ‚Armenschule' verdeutlicht), die traditionell eine kirchliche Domäne war und sich erst seit der Städteordnung 1807 zunehmend zu einem öffentlichen Aufgabenbereich entwickelte.

220 „Verbindung der Lehrerwohnung mit der Schulstube, oder Trennung der beiden" (Zwez 1870: 14), „ein oder zweistöckiger Bau" (ebd.: 17), „die Lage der Schulstube der Himmelsgegend nach" (ebd.: 17).

der Klassenräume, der Aborte, die Anlage von Aulen, Bibliotheken, Turn- und Spielplätzen gemacht. In Berlin konnten diese allgemeinen Vorgaben so nicht übernommen werden. Da sich aufgrund der seit der Hobrecht'schen Bauplanung von 1862 (vgl. Kap 5.1) einsetzenden Bodenspekulation auch der Baugrundpreis für städtische Schulen vervielfacht hatte, mussten für den Bau von sogenannten Gemeindeschulen, also Grundschulen, die von der Gemeinde betrieben wurden, häufig kleine Bauplätze in Hinterhoflage angeworben werden (vgl. Bild 3.9). Dadurch wurden die Schulen in Berlin auch dichter und höher gebaut als in der Provinz (vgl. Bild 3.10). Um diesen spezifisch Berlinischen Problemen zu begegnen, gab der Berliner Stadtbaurat Adolf Gerstenberg 1871 eine Broschüre heraus, in der Zwezs Empfehlungen an die Berliner Verhältnisse angepasst und drei beispielhafte Schulbauten aus jüngerer Zeit näher vorgestellt wurden. An diese Vorgaben hielt sich Hermann Blankenstein, sein Nachfolger von 1872 bis 1896 und damit der Berlin prägende Architekt öffentlicher Anstalten in der sogenannten Gründerzeit,[221] in seinen über 100 Schulbauten weitgehend; selbst seine beiden einzigen Schriften zu schulischen Bauvorhaben interpretieren die Gerstenberg'schen Ausführungen vorwiegend, ohne eigenständige neue Bestimmungen vorzunehmen (vgl. Blankenstein 1877, 1878).

3.2.1 Die Schulbauten des Berliner Stadtbaurats Hermann Blankenstein (1872-1896)

Blankenstein folgte im Schulbau den Schinkel'schen (und von Gerstenberg vermittelten) Vorgaben des konstruktiven, unverputzten Backsteinbaus ohne nennenswerte Ornamente. Nur äußerst sparsam wurden Schmuckbänder mit farbig lasierten Steinen zwischen den Geschossen angebracht. Mitunter verwendete er Terrakotta-Verzierungen, allerdings nur bei hervorgehobenen Bauten (zum Beispiel dem *Friedrich-Werderschen-Gymnasium* (vgl. Bild 3.11) in der Nähe der Prachtstraße *Unter den Linden*, nicht aber bei den einfach gehaltenen Gemeindeschulen, zumal wenn sie sich in der Peripherie der Stadt befanden). Seine Schulen waren also sehr schlicht gestaltetet, wenn es sich um Grundschulen, und etwas repräsentativer, wenn es sich um ‚höhere Lehranstalten' handelte. Gemein hatten die Schulen jedoch ihre langgestreckten und zumeist viergeschossigen Baukörper.

221 Hier wird vom kulturgeschichtlichen Verständnis der Epoche ausgegangen, nicht vom wirtschaftshistorischen, in dem die Gründerzeit mit der ‚Gründerkrise' 1873 als beendet betrachtet wird.



Bild 3.9: 186. und 111. Gemeindeschule, Pflugstraße 12, erbaut 1890, Architekt: Hermann Blankenstein, Foto um 1896, digital nachbearbeitet (Kontrast)



Bild 3.10: Falk-Realschule und Charlottentöchterschule, erbaut 1890, Architekt: Hermann Blankenstein, Foto um 1896, digital nachbearbeitet (Kontrast)

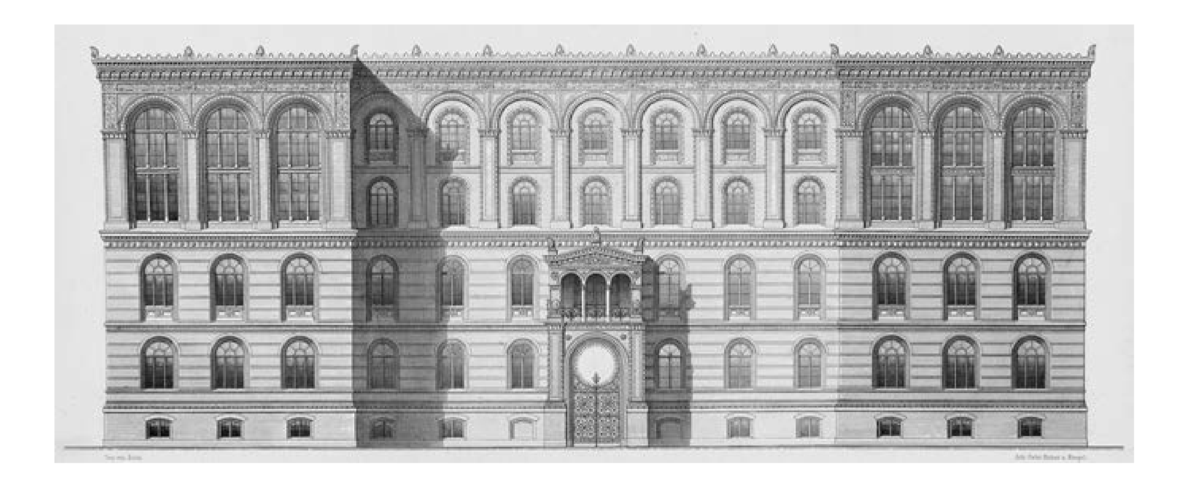


Bild 3.11: Dorotheenstädtische Realschule und Friedrich-Werdersches Gymnasium, Berlin, erbaut 1875, Architekt: Hermann Blankenstein, Zeichnung 1878

Die Direktiven seines Schulbauprogramms beschreibt Blankenstein wie folgt:

> Die Gebäude erhalten über dem hohen Souterrain ein Erdgeschoss und zwei, in neuerer Zeit sogar häufig drei Stockwerke, was freilich unbequem ist, und den Gebäuden leicht ein kasernenartiges Aussehen giebt. Material und Ausführung der Gebäude sind bei aller Sparsamkeit doch entschieden tüchtig, und solide, die innere Einrichtung und Ausstattung allen Anforderungen der Pädagogik entsprechend; die architektonische Ausbildung im Innern und Aeussern im Allgemeinen sehr einfach, aber würdig. Bildnerischer Schmuck, dessen die höheren Lehranstalten selbst kleinerer Städte sonst nicht zu entbehren pflegen, wird nur sparsam eingesetzt. (Blankenstein 1877: 190)

Bemerkenswert an diesen Ausführungen ist nicht nur der explizite Vergleich der Schulbauten mit Kasernen, sondern auch die Tatsache, dass Blankenstein die Unzulänglichkeiten seiner Bauten wohl bewusst waren und er sie dezidiert anspricht.[222] Das deutet einerseits auf seinen pragmatischen Realismus und seine ehrliche Herangehensweise an die Bauaufgaben hin. Andererseits verweist es auf die gerade im Schulbau grundsätzlich schwierigen Bedingungen, die aus dem Bau auf kleinen, unregelmäßig geschnittenen Grundstücken herrührt (vgl. Bild 3.12).

222 Die selbstkritische Haltung bezieht sich auch auf den als Prototyp für viele folgende Schulen verwendeten Plan für die 74. und 79. Gemeindeschule in der Pappelallee: „Die hier vorliegende Grundriss-Disposition wird von der Schulverwaltung als besonders günstig angesehen, wiewohl die Hauptlehrerwohnung sehr beschränkt und nicht gerade vorteilhaft angelegt sind“ (Blankenstein 1977: 202).

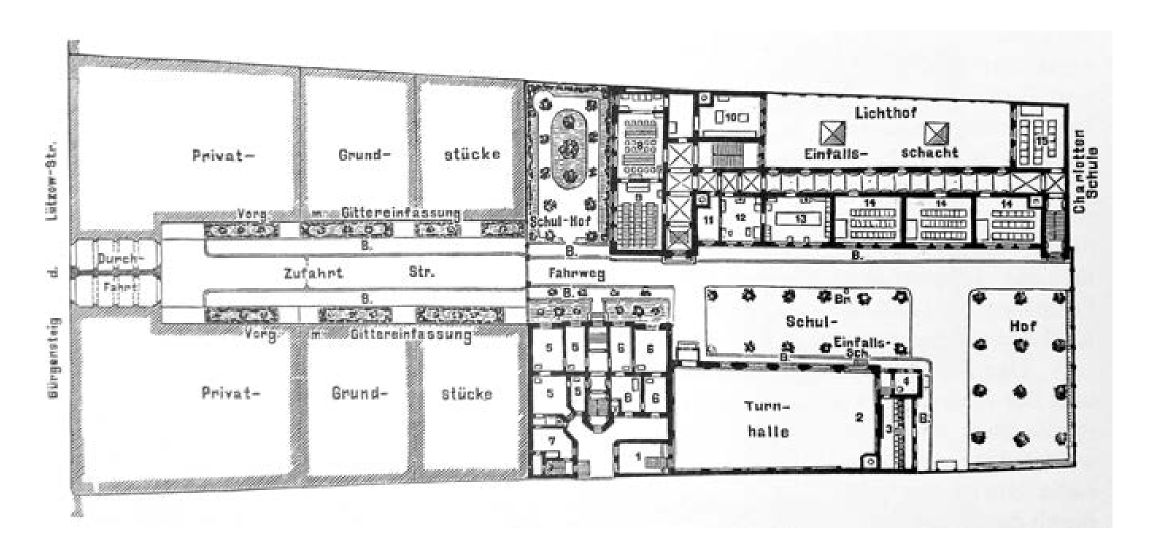


Bild 3.12: Lageplan Falk-Realgymnasium und Charlottenschule, erbaut 1878, Architekt: Hermann Blankenstein

Blankensteins Baustil war geprägt durch die sogenannte Berliner (Architektur-) Schule mit ihren bekanntesten zeitgenössischen Exponenten Friedrich August Stüler, Martin Gropius und Carl Boetticher (vgl. Kap 2.5), dem Lehrer Blankensteins an der Berliner Bauakademie. Blankenstein bekannte sich 1868, als er sich zur Frage eines (nichtrealisierten) Domneubaues zu Ehren König Wilhelms I. äußerte, zu den Schinkel'schen Prinzipien der Baukonstruktion aus der Zweckmäßigkeit.[223] Wie sein Vorbild forderte er, sogar beim Kirchenbau, die Verwendung von Eisenkonstruktionen, zu dieser Zeit keine Selbstverständlichkeit. Diese Modernität in baukonstruktiven Fragen stand ein Konservatismus in der Ästhetik gegenüber. Dieser bewahrte Blankenstein jedoch davor, sich dem mit der Reichsgründung einsetzenden und ab den 1890er Jahren ungezügelt wuchernden Eklektizismus und der architektonischen Großmannssucht hinzugeben. Entschieden wandte er sich gegen übermäßige Monumentalität,[224] wie er auch persönlich wohl eher uneitel war.[225] Zudem zeichneten seine „deprimierend

223 „Wir müssen mit dem anfangen, wovon alle wahre Baukunst, jeder selbst schaffende Styl ausgegangen ist: von der Erfüllung der realen Bedürfnisse der Raumlage, wie in der Construction; die künstlerische Gestaltung ist erst ein Zweites, das aus der praktischen Lösung der Aufgabe und der geistigen Durchdringung der Form folgerichtig sich ergeben muss" (Blankenstein 1868: 488).

224 „Auch die Sorge, daß so leichte Constrcutionen, wie das Eisen gestattet, zu gebrechlich und darum unmonumental erscheinen könnten, wird verschwinden, wenn wir aus Gewohnheit wissen, daß sie Dasselbe leisten, wie colossale Steinmassen" (Blankenstein 1868: 488).

225 Als Beleg mag diese Äußerung über seine Beteiligung an einem Bauvorhaben dienen: „Bei der Besprechung der Sonderausstellung [...] ist gesagt, dass das Gebäude

nüchternen“ (Klinkott 1987: 251) Bauaufgaben als 1872 von der Stadtverordnetenversammlung gewählter Stadtbaurat[226] seine Mittel vor. Schul-, Krankenhaus- und andere Anstaltsbauten mussten in erster Linie zweckmäßig und kostengünstig sein. Sie hatten als kommunale Zweckbauten weitaus weniger repräsentativen Charakter als die Bauten des preußischen und deutschen Staates.

Dennoch kritisierten die Zeitgenossen, nachdem zur Jahrhundertmitte die Neo-Renaissance als ‚bürgerlicher Stil' in Mode gekommen war, an den Bauten Blankensteins den „Mangel einer großen und monumentalen Architektur“ (Woltmann 1872: 259). Die Kritik arbeitete sich bis 1896 an ihm ab, dem Jahr, als er als Stadtbaurat – gegen seinen Willen – nicht wieder nominiert wurde. Und selbst im Nachhinein störten sich die Kritiker an Blankensteins „lieblosem Kasernenstil“ (Rapsilber 1900: 432), „an seiner kühlen, strengen Art mit dem stereotypen Terrakottaschmuck“ (ebd.: 430).

> Die städtischen Bauten waren als solche ohne weiteres gekennzeichnet, sie trugen in ihrem starr durchgeführten Ziegelstil eine städtische Livree oder Uniform [...]. (Rapsilber 1900: 430)

Der Kritiker der um 1900 neuen Architekturzeitschrift *Berliner Architekturwelt*,[227] die neben der Architektur auch über Städtebau, Kunst und Design publizierte und dabei ihrer Vorliebe für den zur dieser Zeit hochaktuellen Jugendstil Ausdruck verlieh (vgl. Kap. 2.1), macht aus seiner Ablehnung Blankensteins keinen Hehl, kommt aber auch nicht umhin, ihm eine Konsequenz zuzugestehen, die so etwas wie einen ‚städtischen Stil' hervorbringt. Zu Zeiten Blankensteins konnten öffentliche Bauten sofort als solche erkannt werden. Während der Zeit des Eklektizismus, der mit Blankensteins Nachfolger Ludwig Hoffmann aufblüht, sehnen sich die Architekturkenner nach einem ‚neuen großen Stil' (vgl. 2.7). Somit birgt diese eigentlich vernichtende Kritik auch eine Anerkennung der Leistung Blankenstein. Die Uniformität, auch das Kasernenhafte, hatte dieser ja selbst artikuliert, durchaus in selbstkritischer Weise. Erst sehr viel später, in einer der wenigen architekturgeschichtlichen Würdigungen Blankensteins, wurde die harsche Kritik an seiner Architektursprache revidiert.[228]

---

nach meinen Plänen unter Mitwirkung des Hrn. Frobenius ausgeführt sei. Dies ist jedoch nicht richtig. Dasselbe ist nach dem Entwurfe des Hrn. Stadtbmst. Stiehl und durch Hrn. Frobenius ausgeführt worden. Dass ich dabei die Oberleitung gehabt und auch einen gewissen (übrigens nur geringen) Einfluss geübt habe, ist selbstverständlich, bedarf aber keiner Erwähnung [...]“ (Blankstein 1896: 500).

226 Blankenstein wurde mit 85: 1 Stimmen gewählt. Im Jahr 1884 wurde er mit dem gleichen überwältigenden Stimmverhältnis wiedergewählt.

227 Im Jahr 1900 erschien der zweite Jahrgang der Zeitschrift.

228 „Es handelt sich hierbei um Gebäude für einen großen und zusammenhängenden Massenbetrieb [...]. Die Baugelände mussten restlos ausgenutzt werden, da die

Richtig ist, dass sich Blankenstein an seinem großen Vorbild Schinkel orientierte. Er ist ein Schüler der *in situ*-Ausbildung an der Bauakademie. Die äußere Gestalt von öffentlichen Gebäuden, und hier vor allem der Schulen, hat Blankenstein wie von Schinkel gefordert, von dessen Kasernenbauten abgeleitet. Die öffentlichen Schulen waren die Anstalten, die alle preußischen Bürger durchliefen. Mit der zunehmenden Militarisierung der deutschen Gesellschaft unter Wilhelm II. kam es auch zu Versuchen, die Schule zu einer Art ‚Vorkaserne der Nation' umzudeuten. Vor allem jüngere Lehrer führten sich „in ihrer Klasse wie Offiziere vor der Truppe" (Roloff 1914: 681) auf.[229] In der angesprochenen Architekturkritik (der zumeist liberalen Kritiker) zeigt sich auch eine Kritik an der Institution Schule, an der Art und Weise, wie dort im Alltag diszipliniert wurde. Darüber hinaus zeigt sich aber auch eine Kritik am Militarismus der preußischen Gesellschaft. Zehn Jahre später wird der Kunsthistoriker Karl Scheffler (1910) die Verbindung von Architektur- und Gesellschaftskritik bzw. die Kritik an Kaiser Wilhelm II. auf die Spitze treiben. Festzuhalten bleibt, dass nicht nur das Militär als Vorbild der kulturellen Formierung der deutschen Gesellschaft fungierte, sondern dass die Kaserne das Vorbild der Schulbauten war. Damit bewirken die Schulen eine bedeutende bauliche Repräsentanz des Militarismus der deutschen Gesellschaft im Kaiserreich. Ihr Kasernenstil ist eine prägende politische Ästhetik der Zeit.

3.2.2 Die Schulbauten des Berliner Stadtbaurats Ludwig Hoffmann (1896-1924)

Von Ludwig Hoffmann, der Blankenstein 1896 im Amt des Stadtbaurats ablöste, wurden Schulen – wie auch alle anderen Gebäude – opulenter gebaut. Hoffmanns Schulgebäude sind nicht so uniform wie die Bankensteins, sondern zeichnen sich durch eine größere gestalterische Vielfalt aus. Neben Werkstein wurden auch verputze Barockfassaden, Klinkerverblendungen und stark mir Risaliten, Lisenen, Fenster- und Türornamenten gegliederte Schulgebäude errichtet (vgl. Hoffmann 1907a). Damit wird im Äußeren der Schulbauten ein markanter Stilwechsel vollzogen: von den Kasernen (Blankensteins) zum Schlösschenstil.

Im Inneren, auch auf den Schulhöfen, setzt Hoffmann dagegen auf eine Klosterästhetik. Dies zeigt sich zum Beispiel an den aus baukonstruktiven Gründen nicht notwendigerweise gewölbten Korridoren (vgl. Bild 3.13). Auffällig ist, dass Hoffmanns Dokumentation der Schulbauten äußerst wenige Einblicke in

Einrichtungen der Stadt und ihre Verwaltung einen maßstabsprengenden Umfang erreichten" (Klinkott 1987: 417).

229 Jedoch gab es dagegen auch Widerstand des überwiegend liberalen leitenden Lehrpersonals (Roloff 1914: 681).



Bild 3.13: Gemeindesdoppelschule Glogauer Straße, erbaut 1901, Architekt Ludwig Hoffmann, Foto: 1901

das Innere der Gebäude gewährt. Im 1907 erschienen fünften Band „Neubauten in Berlin“ werden die fünf vorgestellten Schulen auf 33 Blättern in Grundriss und Fassade dargestellt. Lediglich ein Blatt erlaubt einen Blick in einen Korridor (vgl. Bild 3.14). Der Eindruck einer Klosteranlage war laut Hoffmann (1907a: XX) durchaus intendiert, allerdings sollten die Schulen nicht einschüchternd und „weniger ernst und kraftvoll“ (Hoffmann 1907a: XXI) erscheinen. „Es wurde vielmehr versucht, dem Äußern einen mehr traulichen und liebvollen Eindruck zu sichern“ (ebd.: XXII). Sobald Hoffmann bei den Fassaden Werkstein einsetzt – und dies tat er häufig – wirken die Gebäude eher massiv und einschüchternd, wie sich auf den (wenigen) Fotos zeigt, auf denen sie (mit Schülern) abgebildet sind (vgl. Bild 3.16).

Zeitgenossen wie Otto Winter, Mitglied des Deutschen Heimatschutzbundes, der ein konservatives Architekturprogramm vertrat (vgl. Kap. 2.8), bezeichnen die Hoffmann'schen Fassaden, zum Beispiel an der Grundschule in der Bötzowstraße, als schlicht,[230] loben am Inneren dagegen die „farbenfrohe, anheimelnde Ausstattung, dass das in luft- und lichtlosen Hinterhäusern und Höfen aufwachsende Großstadtkind wenigstens von dieser Stätte aus freundliche Eindrücke mit ins Leben nimmt“ (Winter 1911: 16). Ob dies auch von den einstigen Schülern so wahrgenommen wurde, müsste anhand einer auf Hoffmanns

230 „Diesen schlichte Bauwerk, das für die Gegend, wie auch in seiner Zweckbestimmung als Bildungsstätte für Kinder des Volkes mit Recht den Stempel herber Anspruchslosigkeit trägt […]“ (Winter 1911: 16).



Bild 3.14: Andreas-Realgymnasium Koppenstraße 76, erbaut 1906, Architekt Ludwig Hoffmann, Foto um 1907



Bild 3.15: Gemeindedoppelschule Pappelallee, erbaut 1898, Architekt Ludwig Hoffmann, Foto 1898



Bild 3.16.: Friedrichs-Realgymnasium in der Mittenwalder- und der Schleiermacherstraße, erbaut 1906, Architekt Ludwig Hoffmann, Foto 1907

und Blankensteins Bauten eingehenden, historisch arbeitenden Schularchitektursoziologie belegt werden. Diese liegt meines Wissens bisher nicht vor und würde hier den Rahmen des Vorhabens sprengen. Die wenigen überlieferten Bilder aus dem Inneren der Schulen vermitteln heute eher einen tristen Eindruck (vgl. Bilder 3.14, 3.17).

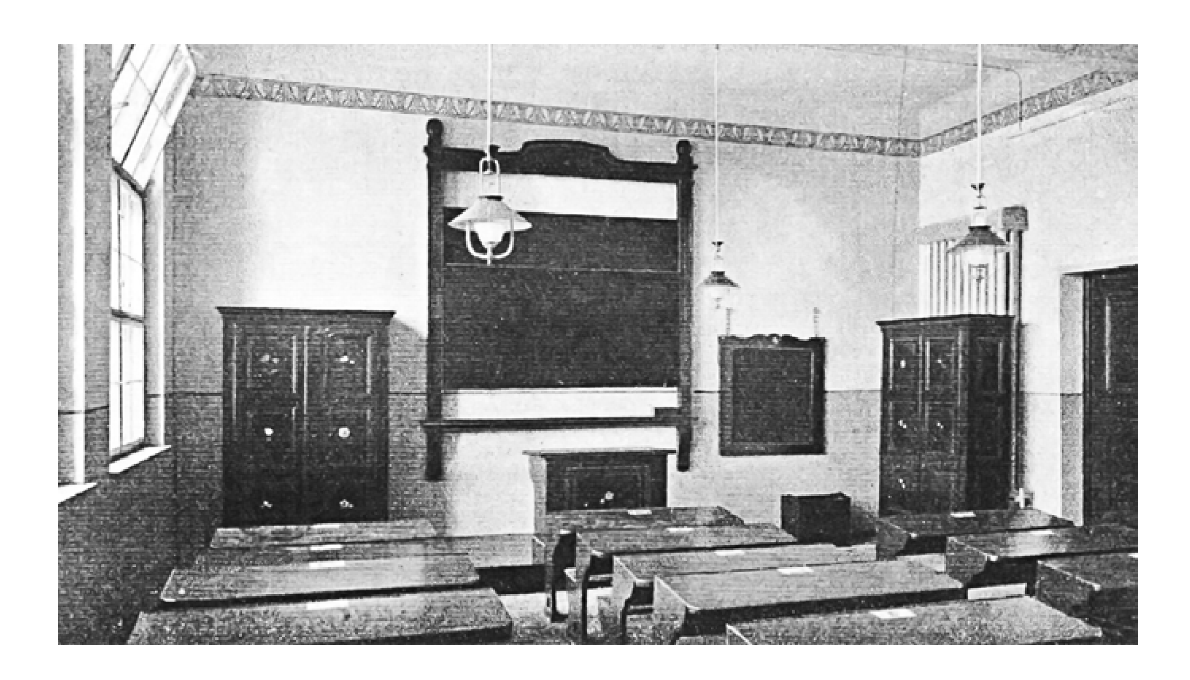


Bild 3.17: Gemeindesdoppelschule Glogauer Straße, erbaut 1901, Architekt Ludwig Hoffmann, Foto um 1901

3.2.3 Schulbauten in den Berliner Umlandgemeinden – ein Beispiel von Paul Mebes

Nach der Jahrhundertwende wurden neue Schulen in erster Linie in den prosperierenden Randgemeinden Groß-Berlin gebaut. Ein in diesem Zusammenhang herausragendes Beispiel war der Neubau des Realgymnasiums in Zehlendorf, der heutigen Schadow-Schule. Sie wurde von Paul Mebes entworfen, der sich vor allem mit seinen Wohnsiedlungen und hierbei besonders mit seiner Gartenstadt für den Beamten-Wohnungsverein in der dem Realgymnasium nahe gelegenen Zehlendorfer Berlepschstraße profilierte (vgl. Kap. 5.3). Wie dort verwendete Mebes in seinem 1912/13 errichteten Gebäude roten Backstein für die Fassade und gliederte das dreistöckige Gebäude einfach und nahezu ornamentlos. Der mit einem Walmdach versehene Bau weist in Dreierkolumnen symmetrisch gegliederte Fensterreihen auf. Die Fenster sind durchweg rechteckig. An der Straßenfront fällt der an der Längsseite links abschließende Giebel mit den darunterliegenden, den zweiten und dritten Stock zusammenfassenden vier

dorischen Säulen auf. In dem damit baukonstruktiv zusammengefassten zweiten und dritten großen Stockwerk befindet sich auch heute noch die Turnhalle. Hinter dem Haupttrakt erhebt sich, in derselben Flucht wie der an der Straßenfront rechts gelagerte Portikus (ebenfalls mit vier Säulen), ein ca. dreißig Meter hoher Turm, auf dem die Kuppel einer Sternwarte thront. Typisch für dieses Realgymnasium, das sich anders als humanistische Gymnasienvor allem auf die Vermittlung technischer Kenntnisse konzentrierte, ist eine zwar den Wohlstand der Gemeinde Zehlendorf deutlich ausdrückende, aber dennoch funktionale Einrichtung. Bemerkenswert ist die von Westen her genommene Perspektive auf den von der Straßenflucht rechtwinklig abknickenden Seitenflügel. Mit seiner einfachen, dreistöckigen roten Klinkerfassade könnte dieser Gebäudeteil ebenso gut ein nordwestdeutsches Verwaltungsgebäude aus den 1950er oder 60er Jahren sein. Hier zeigt sich die ganze Modernität dieses Schulbaus.

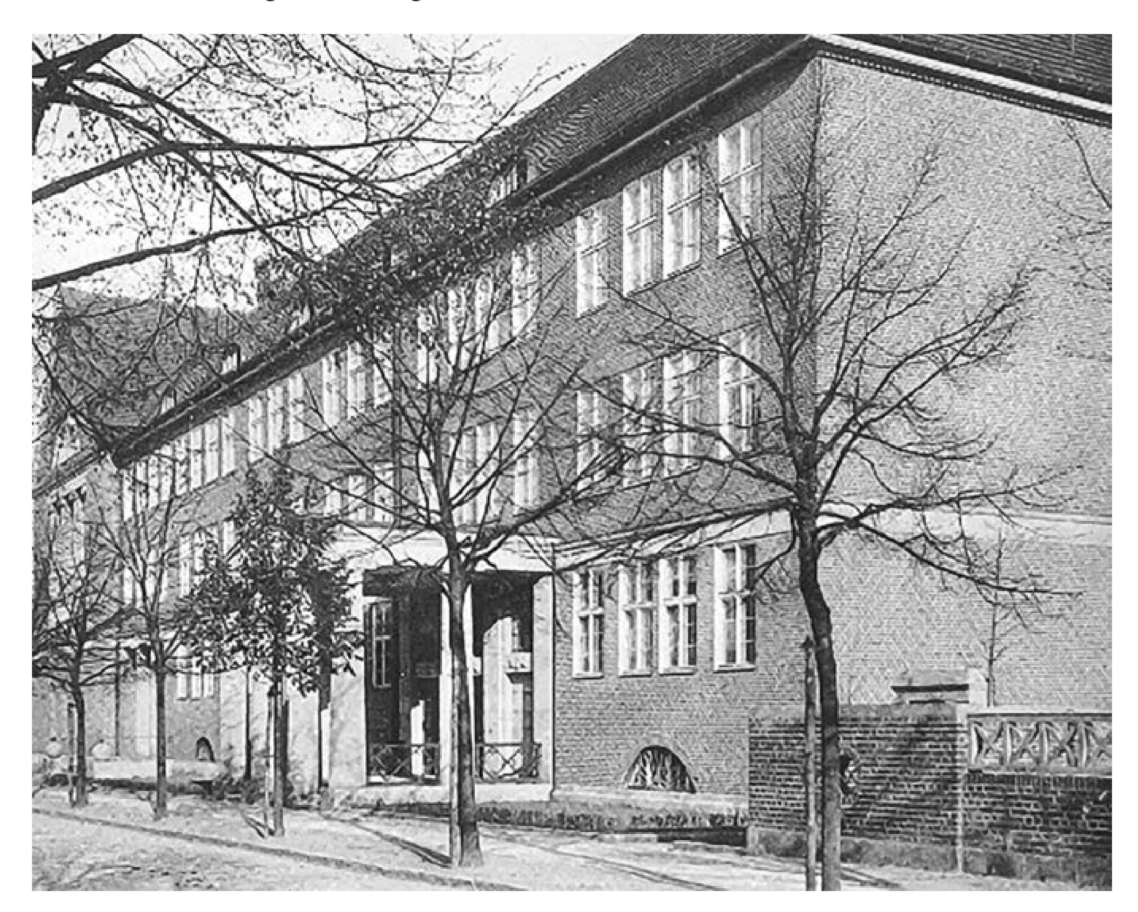


Bild 3.18: Oberrealschule Zehlendorf, erbaut 1913,
Architekt Paul Mebes, Foto 1916

Bei der Innengestaltung besticht die Schule durch sehr helle (im Haupttrakt zur Südseite liegende und mit Fenstern versehene) Korridore, die in Orangetönen bemalt waren. Türrahmen und einzelne Treppenaufgänge weisen eine

klassizistische Gestaltungsweise auf. Selbst die Haupttreppe zwischen dem Front- und dem Nebentrakt ist funktional reduziert konstruiert und wird durch zahlreiche Fenster erhellt.

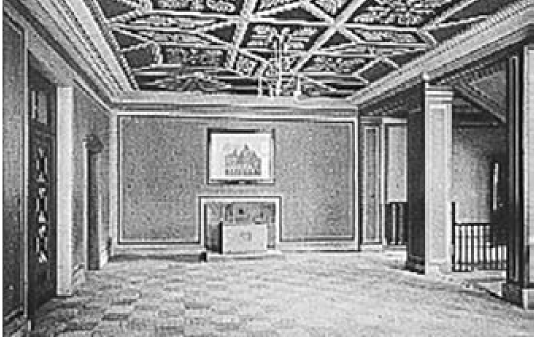



Bild 3.19/3.20: Oberrealschule Zehlendorf, erbaut 1913,
Architekt: Paul Mebes, Foto 1916

Während die größeren Flurdecken leider nicht mehr erhaltene kassettierte Renaissance-Ornamente aufwiesen (vgl. Bild 3.19/3.20), belegen Fotografien der Klassenräume und des Lehrerzimmers aus der Zeit kurz nach der Eröffnung des Realgymnasiums sehr zurückhaltend angebrachte Verzierungen (vgl. Bild 3.21). Im Lehrerzimmer ‚trohnte' allerdings eine Büste von Wilhelm II. über der Stirnseite des Kollegiumstisches, wobei auffällt, dass diese nicht symmetrisch über dem Direktorenplatz angebracht war (vgl. Bild 3.22).




Bild 3.21/3.22: Oberrealschule Zehlendorf, Klassenzimmer und Lehrerraum,
Architekt: Paul Mebes, erbaut 1913, Fotos um 1914, digital bearbeitet (Kontrast)

Die Zeitschrift *Dekorative Kunst,* eine der um 1900 neuen maßgeblichen Zeitschriften für (Innen-, Landschafts- und allgemeine) Architektur (vgl. Kap. 2.1), vergleicht Mebes' Schulgebäude mit dem benachbarten Gymnasium von Franz Thyriot, der seinen Bau kurz zuvor noch in der eklektischen,

auf Monumentalität abzielenden Weise Ludwig Hoffmanns gestaltet hatte. Dagegen zeichne sich Mebes' Konstruktion dadurch aus, dass sie „erst und vor allem den Zweck sucht und aus ihm heraus zur großen Wirkung zu kommen strebt" (Dekorative Kunst 1916: 349). Zudem wird wie bei anderen Bauten Mebes' der regionale und städtebauliche Bezug des Gebäudes gelobt.[231] In dieser Besprechung zeigt sich die Hinwendung des architektonischen Geschmacks der Zeit zu einer funktionalistischen Architektur. Der eklektische Historismus gilt zum Ende der Kaiserzeit als überholt und der Rückgriff auf den Klassizismus – in Ermangelung eines wirklich neuen, modernen Stils – als Ausdruck einer „neueren Architekturgesinnung" (ebd.: 350).

> In einem solchen Bau, der nur das Notwendige zuläßt und das Praktische allenthalben unvermittelt bietet, wirkt diese – wahrhaft künstlerische – Sorge doppelt und dreifach sympathisch. [...] So steht die Schule straff und einprägsam an der Straße, so ergibt das Nebeneinander des großen Schulbaus und des Direktorenhäuschens eine städtebauliche Situation, um die die Gemeinde zu beneiden ist. (Dekorative Kunst 1916: 353f.)

In einer späteren Bewertung wird Mebes' Vorgriff auf eine neue Architektursprache in Bezug zu reformerischen Bestrebungen im preußischen Schulwesen gesetzt.

> In dieser geradlinigen architektonischen Form lassen sich Analogien zum angestrebten reformerischen Erziehungsziel erkennen, denn auch die Pädagogik sollte von allzu konservativen Erziehungsidealen des 19. Jahrhunderts befreit werden. (SenStadt 2017: 1)

Das Realgymnasium Zehlendorf ist zweifellos freundlicher und trotz der monumentalen Säulenordnungen an der Fassade im Innenbereich kindgerechter gestaltet als die strengen, der Sparsamkeit geschuldeten ‚Schulkasernen' Blankensteins und die häufig mit barocker Pracht überfrachteten und einschüchternden Schulbauten Ludwig Hoffmanns.

Somit darf an dieser Stelle für die Schulbauten des Kaiserreichs zusammengefasst werden, dass sie sich zunächst seit den 1840er Jahren aus dem Bautyp der Kaserne entwickelten. An diesem Stil hielt Hermann Blankenstein bis 1896 weitgehend fest. Danach wurden Schulen in Berlin von Ludwig Hoffmann äußerlich abwechslungsreicher gestaltet. Eine ebenfalls karge, an mittelalterliche Klöster erinnernde Innenausstattung löste die soldatischen

231 „[...] er baut ein Haus in die umgebende Welt hinein, ein Haus, das gleich sam aus dem Boden, auf dem es steht, herauszuwachsen scheint. Er weiß, wie Rot des Ziegels im Grün der märkischen Landschaft steht und berechnet auf solchen Klang seine Wirkung" (Dekorative Kunst 1916: 350).

Lehrzimmer der Schulen aus der Zeit der Reichsgründung ab. Interessanterweise vollzieht sich die Abkehr vom Kasernentypus im Schulbau in der Zeit der zunehmenden Militarisierung der preußischen Gesellschaft. Gegen Ende des Kaiserreichs gab es auch im Schulbau vereinzelt Beispiele für Bemühungen, Reformen im architektonischen und pädagogischen Bereich zueinander in Beziehung zu setzen.[232] Dennoch führte die große Zahl der Schüler bis zur Jahrhundertwende (und oft auch darüber hinaus) zu einer entindividualisierten, auf ‚Zucht und Ordnung' setzenden Schulform. Die Klassenräume hatten dabei die Aufgabe, die Schülermassen auf beengtem Raum zu ordnen und zu beherrschen und sie somit auch auf die Untertanenkultur in der kaiserlichen Gesellschaft vorzubereiten.

Deshalb ist der bedeutendste Fortschritt im Schulbau von der Mitte bis zum Ende des 19. Jahrhunderts ein quantitativer und weniger ein qualitativer: Durch die unvermindert anhaltende Bautätigkeit konnte die Anzahl der Schulen beträchtlich vergrößert und konnten die Klassen von zunächst teilweise 80 Schülern pro Raum auf 50 bis 60, an höheren Schulen sogar auf unter 40, verkleinert werden (vgl. Wehler 1995: 396).[233] Dies war für einen verstärkt pädagogischen statt eines ausschließlich soldatischen Unterrichts wichtiger als die gestalterischen Prinzipien im Schulbau.

3.3 Krankenhäuser

Krankenhäuser waren als ständige und feststehende Gebäude zur Betreuung von Kranken in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Seltenheit (vgl. Esse 1861). Auch wurde ihre Errichtung meist nicht als eine kommunale Aufgabe aufgefasst. Die *Charité* wurde auf königliche Order hin als erstes Berliner sogenanntes *Lazarett* außerhalb der damaligen Stadtmauern zur Bekämpfung einer drohenden Pestepidemie gegründet. Nachdem die Pestgefahr gebannt war, diente sie als Lazarett des preußischen Heeres und als „Bürger-Lazareth" (Esse 1850: 3). Zudem war sie ein Arbeitshaus[234] für Arme und Prostituierte und beherbergte ein Geburtshaus für unehelich Schwangere. Die internierten Frauen ‚bezahlten' ihren Aufenthalt häufig mit Putz- und Pflegediensten. Diese Mischform aus Krankenhaus, Arbeitslager und Sozialstation war für die meisten Hospitäler bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts typisch. Bis in die 1880er Jahre gab es

232 Ulrich Wehler (1995: 396) spricht von einer „Doppelpoligkeit der Schulpolitik und des Schulalltags" zwischen „konservativer Disziplinierung und liberaler Modernisierung" (ebd.).

233 Am Realgymnasium Zehlendorf gab es 1914 sogar eine Klassengröße von nur 21 Schülern (vgl. Bild 3.21).

234 Zum Charakter von sogenannten Arbeitshäusern vgl. Kap. 3.4.

kaum ausgebildetes Pflegepersonal. Die Krankenhäuser waren deshalb äußerst schlecht beleumundet.[235] Das galt auch für die Charité. Dies änderte sich langsam, nachdem es ab 1820 zunehmend zur Kooperation in der Ausbildung der Ärzte zwischen *Charité* und der Berliner Universität kam. Dennoch mied, wer es sich leisten konnte, das Krankenhaus und ließ sich selbst im schwerwiegenden Krankheitsfalle zuhause behandeln und sogar auch operieren. Besser war der Ruf der konfessionellen Krankenhäuser wie etwa des 1756 gegründeten *Judenlazaretts* in der Spandauer Straße (vgl. Esse 1861), des 1837 errichteten evangelischen Elisabeth-Krankenhauses oder des 1853 gebauten katholischen St. Hedwig-Krankenhauses (vgl. Murken 1978: 169ff.).

3.3.1 Das Bethanien-Krankenhaus am Mariannenplatz

Eine praktische Folge der Unterstützung von König Friedrich Wilhelm IV. für die evangelische Diakoniebewegung war 1845 die Gründung des Diakonissen-Krankenhauses Bethanien am heutigen Mariannenplatz (vgl. Bild 3.23). In diesem Gebäude konvergierten die religiös-pietistischen, die ästhetischen und die politischen Interessen des ‚Romantikers auf dem Thron' und begeisterten Hobby-Architekten. Gleichzeitig ist das Bethanien „ein Beispiel konservativer Sozialpolitik" (Scarpa 1989: 124) und nimmt Elemente des zu dieser Zeit dominierenden Kasernenbaustils auf, was sich aus seiner Rolle als „Demonstration staatlicher Initiative" (Scarpa 1989: 134) erklärt. Der Bezug auf die Kasernenarchitektur wird durch Schinkels Verdikt über die Beschaffenheit öffentlicher Bauten vorgegeben, und so exekutieren es am Bethanien seine Schüler Ludwig Persius und Friedrich August Stüler.[236] Das Hauptgebäude ist ein über hundert Meter langgestreckter, dreistöckiger, gelber Backsteinbau. Stüler hat den im klassischen Berliner Rundbogenstil von Persius entworfenen Baukörper durch Anklänge an die Frührenaissance aufgelockert und an einem zwei Meter hervorstehenden Mittelrisalit der Hauptfassade zwei 35 Meter hohe schlanke Türmchen angebracht, die ihm somit das Antlitz eines großen norditalienischen Palazzos gaben. Die religiös motivierte patriarchale Sozialpolitik von Friedrich

235 „Das Pflegepersonal war ungebildet und neigte, wenn man den Erzählungen Glauben schenken darf, zu Trunksucht und Sadismus" (Stürzenbacher 1972: 14).

236 Den ersten Entwurf fertigte laut Scarpa (1989) und Hoffmann-Axthelm (1989) der König selbst. Sein Hofarchitekt Persius fügte das Gebäude in die U-Form und stattete es mit dem für ihn typischen Rundbogenstil samt der byzantinischen Zinnen aus. Friedrich August Stüler modifizierte den Entwurf weiter, und Theodor August Stein besorgte die finale Bauausführung und die Innenausstattung. Ob dem König, wie Hoffmann-Axthelm (1989) meint, die Hauptautorschaft zukommt, sei hier dahingestellt. Eindeutig jedoch scheint es sich dabei um ein den Kasernenstil variierendes Gebäude zu handeln.

Wilhelm IV. wird baulich durch die hinter dem Eingangsportal befindliche Anstaltskirche samt Apsis deutlich. Sie steht im Zentrum des Gebäudes. Die Garten- und Platzgestaltung des umgebenden Mariannenplatzes wurde von Peter Joseph Lenné übernommen, der mit seiner Arbeit den repräsentativen Charakter des Gebäudes unterstützte. Die Ähnlichkeit mit der Garden-Ulanen-Kaserne in Moabit (vgl. Bild 3.5) ist frappant, wobei im Bethanien die Seitenenden sozusagen nach hinten in die U-Form geklappt wurden und die Türme am Eingangsrisalit deutlich akzentuierter sind.

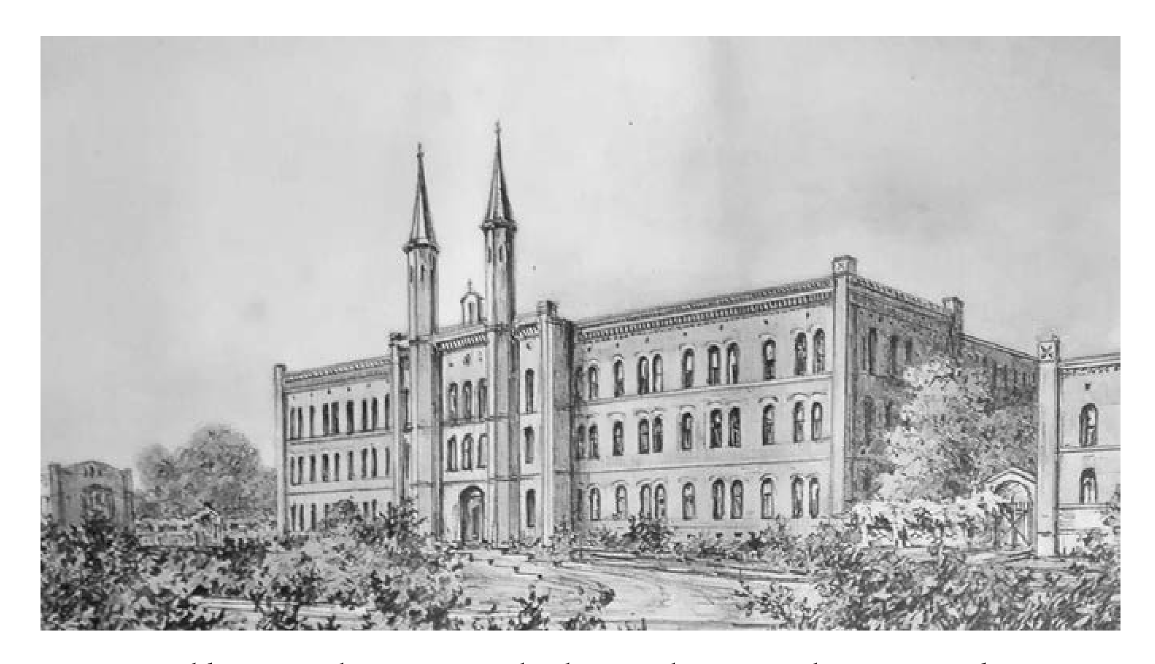


Bild 3.23: Diakonissen-Krankenhaus Bethanien, Berlin-Luisenstadt (heute Kreuzberg), erbaut 1847, Architekten: Friedrich-Wilhelm IV., Ludwig Persius, Friedrich August Stüler, Theodor August Stein, Stich um 1850

Eine erste Bewährungsprobe hatte das Krankenhaus in der Revolution 1848-49 zu bestehen, in der einige Dutzend der verletzten Revolutionäre gegen ihren Willen dorthin gebracht worden waren.[237] Der Witwer Rahel Varnahagens, ein liberaler Mediziner mit Sympathien für die bürgerliche Demokratie, berichtet, dass die evangelischen Pflegkräfte Reue von ihren revolutionären Patienten

237 Die unweit des Bethanien am 16.10.1848 von einer Bürgerwehr erschossenen vier Arbeiter waren nicht zum Bau des Krankenhauses eingesetzt. Stattdessen waren sie beim Bau des Luisenstädtischen Kanals tätig, der vor allem zur Belieferung des entstehenden Stadtviertels mit Baumaterial angelegt wurde. Die Arbeiter zerstörten eine dort eingesetzte Dampfmaschine, weil sie um ihre Arbeitsplätze fürchteten. Dies ist eines der ersten gut dokumentierten Beispiele der Spaltung der demokratischen Revolution in Bürger- und Arbeiterbewegung. Hier wurden auch die Kräfteverhältnisse zwischen ihnen deutlich.

verlangten und viele dieser Patienten (aus Mangel an adäquater medizinischer Versorgung) verstarben.[238] Auch dass die Leitung des Hauses in den Händen einer adligen Diakonissin lag, stieß in der liberalen Öffentlichkeit auf Ablehnung. In zwei Romanen[239] – in Zeiten reaktionärer Zensur die einzige Möglichkeit, öffentlich Kritik am Königshaus und seiner Politik zu äußeren – wurde das Haus als „Hort der Reaction" (Spode 1994: 311) denunziert. Der seit 1849 im Bethanien als Apotheker arbeitende junge Theodor Fontane, zu diesem Zeitpunkt ebenfalls ein Liberaler, nahm dagegen die Anstaltsleitung in Schutz und kritisierte seinerseits einen Autor der Romane (vgl. Fontane 1849 n. Berbig 2010: 170). Allerdings muss dabei in Betracht gezogen werden, dass eben diese Anstaltsleitung ihn statt eines vom Ministerium empfohlenen Kandidaten für ein gutes Gehalt bei überschaubarer Arbeitsbelastung eingestellt hatte. Bei der vorliegenden Quellenlage scheint Scarpas Bewertung plausibel, dass das Bethanien „eine in sich geschlossene religiöse, aristokratisch getönte und mit dem Herrscherhaus eng verbundene Welt darstellte" (Scarpa 1989: 137). Diesen Hintergrund drückt die Architektur trefflich aus. Hoffmann-Axthelms prononciertere Interpretation des Gebäudes als herausragendes Beispiel für die „Ideologisierung der Architektur" (Hoffmann-Axthelm 1989: 153), die das „Bauen historisch überholter Träume und Sehnsüchte" (ebd.) intendierte, ist nur haltbar, wenn man, wie er das tut, die Hauptautorenschaft an dem Gebäude dem „Reaktionär" (ebd.) Friedrich-Wilhelm IV. zuschreibt. Deutlich wird jedoch an diesem Beispiel, dass das Politische der Architektur sich weniger aus den Formen und stilistischen Bezügen als aus dem gesellschaftlichen Kontext von Funktion, Autor- und Nutzerschaft sowie deren Interpretation und Kommunikation der architektonischen Ästhetik ergibt. Dies bezieht sich sowohl auf zeitgenössische Kommentatoren, vor allem der als fachliche Experten anerkannten Personen, als auch auf die späteren wissenschaftlichen Analysen (die sich auf die dokumentierten Aussagen vor allem der Autoren sowie der Fachkritik berufen). Eine einmal gemachte Aussage, eine Architektur sei ‚reaktionär', perpetuiert sich bis in die heutige Zeit, ohne die Bezüge der Aussage (handelt es sich z. B. um eine Architektur- oder eher um eine Architektenkritik) noch einmal im Detail zu diskutieren. Verbunden mit der symbolisch-politischen Bedeutung für den sich entwickelnden preußischen Sozial- (bzw. paternalistisch-religiös verbrämten Fürsorge-)Staat hatte das Bethanien-Krankenhaus eine wichtige städtebauliche Aufgabe. Es fungiert (neben der kurze Zeit später in unmittelbarer Nachbarschaft errichteten St. Thomas-Kirche) als Zentralbau in der gerade entstehenden

238 „In Krankenhaus Bethanien werden die Kranken mit Beterei gräßlich geplagt; der Hauptzweck der Behandlung ist, die Gewissen aufzuregen, die Kranken zum Bewußtsein ihrer Sünden und zu dem Bekenntniß zu bringen, daß sie ihre Leiden verdient haben" (Varnhagen n. Scarpa 1994: 136).

239 Ungern-Sternberg (1849); Gutzkow (1855).

Luisenstadt, einem am Ende des Jahrhunderts dicht bebauten und armen Arbeiterviertel. Neben der Kirche sollte das konfessionelle Krankenhaus den missionarischen und karitativen Anspruch des Königshauses vermitteln, den der Initiator Friedrich-Wilhelm IV. seinen frühen Plänen zur Entwicklung der Luisenstadt zugrunde gelegt hat (vgl. Hoffmann Axthelm 1989). Gleichwohl konterkariert die großzügige Gestaltung des Mariannenplatzes (die heute mit ihren wichtigsten Randbebauungen nahezu unverändert die Struktur von 1850 wiedergibt) die sich anschließende engmaschige Bebauung der Luisenstadt. In eine andere Richtung zielte die Kritik an dem Bau seitens des Sozialmediziners und späteren liberalen Politikers Rudolf Virchow.[240] Dieser weist auf den deutlichen Konflikt zwischen Kosten, Nutzen und ästhetisch-politischer Aussagekraft hin.[241] Dieser Konflikt sollte unter der Ägide Hermann Blankensteins durch die Ausführung von sparsamen und funktionalen Baumaßnahmen in einer anderen, eher preußisch zu nennenden Richtung gelöst werden, bis zu dem Zeitpunkt als mit Ludwig Hoffmann wieder mehr Wert auf repräsentative Zwecke gelegt wurde.[242]

240 „Allein, es darf nicht vorkommen, dass der Staat im confessionellen Interesse Krankenhäuser errichtet, wie wir es an Bethanien erlebt haben, dessen bloßer Bau deswegen soviel kostete, als das jährliche Armen-Budget der Stadt Berlin beträgt, fast ½ Million, während es nur einer geringen Zahl von Kranken nützt" (Virchow 1848: 54). Hier zeigt sich auch das bürgerliche Ressentiment gegen ein Gebäude, dessen Initiator und Koautor, der König Friedrich-Wilhelm IV. „die modernen Scheidungen zwischen Gesellschaft und Staat, zwischen privater Religion und öffentlicher Nützlichkeit, zwischen bürgerlicher Ökonomie und subjektiver Moral, nicht mitmachte" (Hoffmann-Axthelm 1989: 153).

241 Den geringen Nutzen sieht Virchow 1848 darin, dass das Krankenhaus zu dieser Zeit auf der ‚grünen Wiese', weitab vom Stadtzentrum Berlins oder von medizinisch-sozialen Brennpunkten steht. Dass sollte sich freilich rasch ändern. Auch Varnhagen kritisiert 1854 diesen Umstand und fügt neben der mangelnden Auslastung auch scharfe Kritik an der Qualität der Pflege hinzu: „Schlechte Wirtschaft in Bethanien. Bei aller Pracht des Äussern sind 10 Kranke in mäßigen Zimmern aufgehäuft. Eigentliche Krankenpflege vernachlässigt, Beten und Singen mit Eifer getrieben" (Varnhagen n. Scarpa 1989: 136). Die gleichzeitige Unterauslastung und Überbelegung resultierten daher, dass nicht genug Diakonissinnen gewonnen werden konnten, um schnell ein großes Krankenhaus zu betreiben. Schon damals war es wenig attraktiv, bei geringem Einkommen sich selbst aufopfernd in den Dienst einer am (hier politischen) Mehrwert interessierten Krankenhausleitung zu stellen.

242 „Verglichen mit dem dröhnenden Formenapparat und dem barocken Überschwang des Berliner Stadtbaurats Ludwig Hoffmann hat die Architektur seines Vorgängers Hermann Blankenstein nur eine dünne Stimme. Daß sie in Wirklichkeit künstlerisch feinsinniger ist, merkt man nur schwer. Wer sich an die Hoffmannsche

3.3.2 Das städtische Krankenhaus Moabit und seine Vorläufer

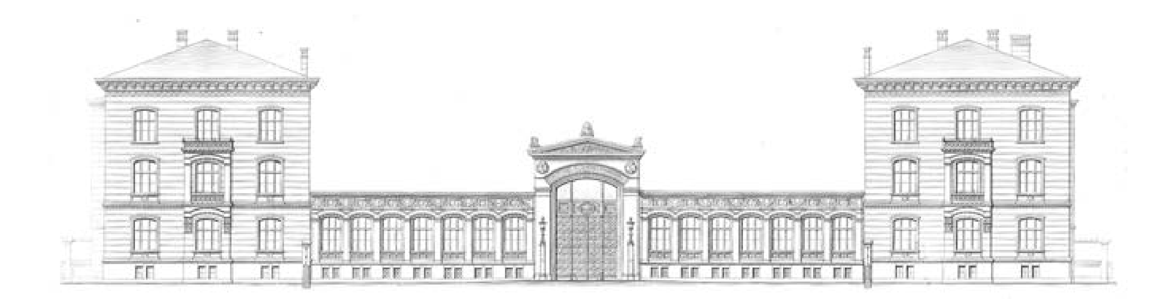


Bild 3.24: Städtisches Allgemeines Krankenhaus Am Friedrichshain, erbaut 1886-74, Architekten: Martin Gropius und Heino Schmieden, Druck 1875, digital nachbearbeitet (Kontrast)

Das erste *städtische* Krankenhaus in Berlin wurde ab 1868 am Friedrichshain gebaut und zwar auf Betreiben eines privaten Stifters, der der Stadt zwei Jahre zuvor 50.000 Taler unter der Bedingung vermacht hatte, dass sie binnen 24 Monaten ein städtisches Hospital zu errichten beginne (vgl. Murken 1978: 227). Unter direkter Beteiligung von Rudolf Virchow wurde der Gebäudekomplex von den Architekten Martin Gropius und Heino Schmieden im Stil der Berliner Architekturschule mit Renaissanceanklängen (vgl. Bild 3.24)) und nach dem Vorbild des Pariser Krankenhauses Lariboisière (1848-1854) als Pavillonanlage errichtet (vgl. Bild 3.25).[243] Diese Ausführungsart galt in jener Zeit im Krankenhausbau als fortschrittlich, was vor allen Dingen auf die zeitgenössische Annahme, Infektionskrankheiten übertrügen sich durch die Luft, zurückzuführen war. Durch die bauliche Trennung der Krankenlager und intensive Durchlüftung meinte man, die Übertragung von Seuchen verhindern zu können. Diese Erfahrung glaubte man in der Versorgung von Verwundeten in den Zeltlazaretten des Militärs gemacht zu haben (vgl. Virchow 1869: 849).[244] Die zweckmäßige, solide und elegante Bauweise des Krankenhauses *Am Friedrichshain* hatte ihren Preis: Die Anlage kostete über 4,5 Millionen Mark. Im

Blasmusik gewöhnt hat, verliert den Sinn für den Blankensteinschen Kammerton" (Suckale 2000: 76).

243 „Der Pavillonstil, der für die Krankenhausarchitekten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde, läßt sich mit folgenden Worten beschreiben: ein weiträumige Anlage von Gebäuden, bei der sich die Mehrzahl der Satellitenbauten mit einem höchstens zwei Krankensälen in jedem Geschoß um ein Hauptgebäude nach einem bestimmten System gruppieren" (Murken 1978: 228).

244 „Nirgends läßt sich die Zugänglichkeit der frischen Lufterneuerung (Ventilation) im Innern der Häuser in solcher Vollkommenheit herstellen, wie in einem Baracken- oder Pavillonhospital" (Virchow: 1869: 849).

Gegensatz zu seiner Kritik an den hohen Kosten des Bethanien-Krankenhauses verteidigte Rudolf Virchow die Ausgaben für dieses Krankenhaus.[245] Allerdings war er hier auch – anders als beim *Bethanien* – selbst beteiligt. Zudem handelte es sich bei dem Krankenhaus nicht um ein konfessionell gebundenes, sondern um ein öffentliches Krankenhaus. Nach Virchow sollte das Krankenhaus *Am Friedrichshain* den nun in weiten Teilen Preußens entstehenden öffentlichen Krankenhäusern zum Vorbildfunktion dienen (vgl. Virchow 1874).

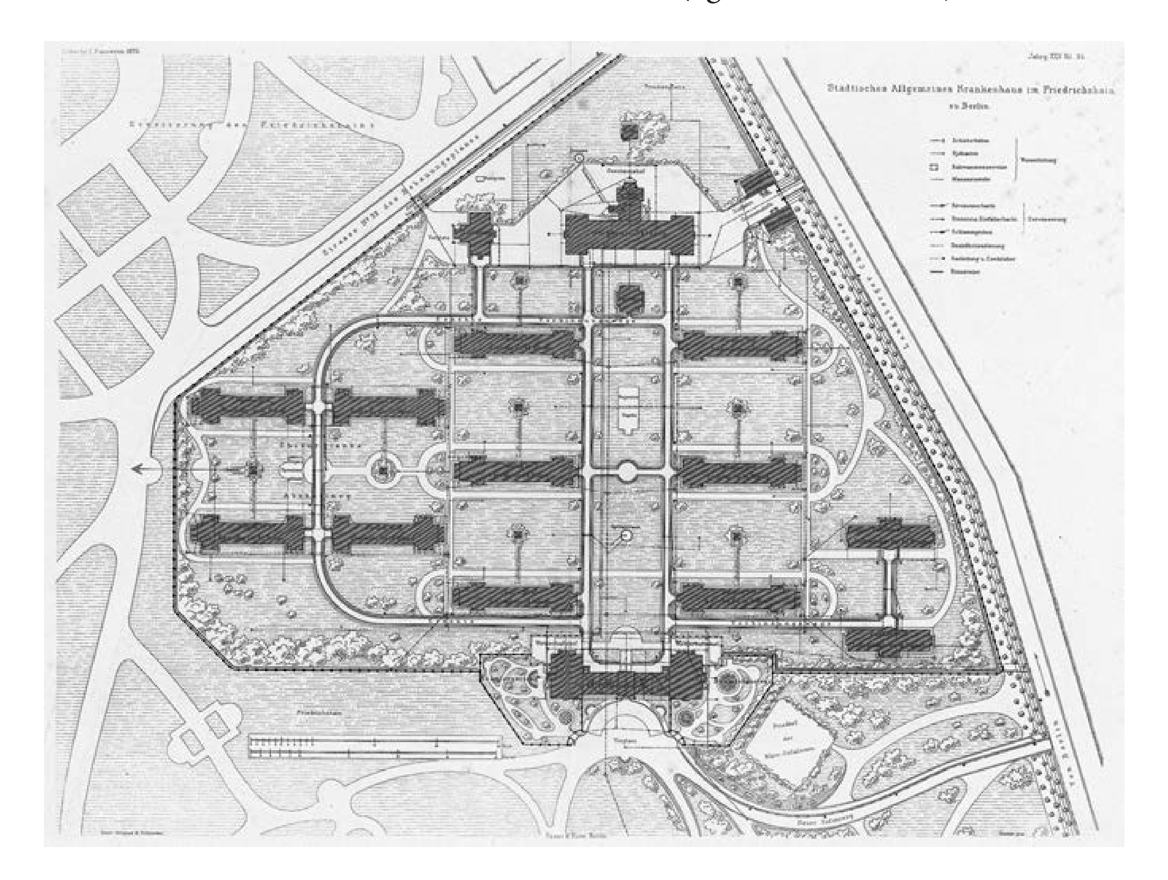


Bild 3.25: Städtisches Allgemeines Krankenhaus *Am Friedrichshain*, erbaut 1886-74, Architekten: Martin Gropius und Heino Schmieden, Druck 1875, digital nachbearbeitet (Kontrast)

Während des deutsch-französischen Krieges 1870/71 wurde auf dem Tempelhofer Feld, das bis dahin als überdimensionierter Exerzierplatz für die umliegenden Kasernen diente, ein Lager mit 50 Baracken zur Versorgung der Verwundeten eingerichtet. Auf die Gestaltung der Anlage nahm ebenfalls Rudolf Virchow Einfluss. Er instruierte den ausführenden Planer, den Architekten des Charité-Lazaretts, das anlässlich des Deutsch-Österreichischen Krieges 1866 errichtet worden war, Hermann Blankenstein (1870). Um eine ausreichende Belüftung

245 „Geld und Raum braucht man, um etwas zu leisten" (Virchow 1874: 146).

des Geländes zu gewährleisten, ordnete er nach dem Vorbild des Lincoln-Hospitals in Washington D.C. die Gruppierung der Baracken in drei V-förmigen Gebilden an. Die Längsseiten der Einzelbaracken waren in Nord-Süd-Richtung angeordnet, um den vorherrschenden Westwinden die Entlüftung der Gesamtanlage zu ermöglichen (vgl. Bild 3.26). Die Architekten der Baracken waren James Hobrecht, Hermann Ende und Wilhelm Böckmann.

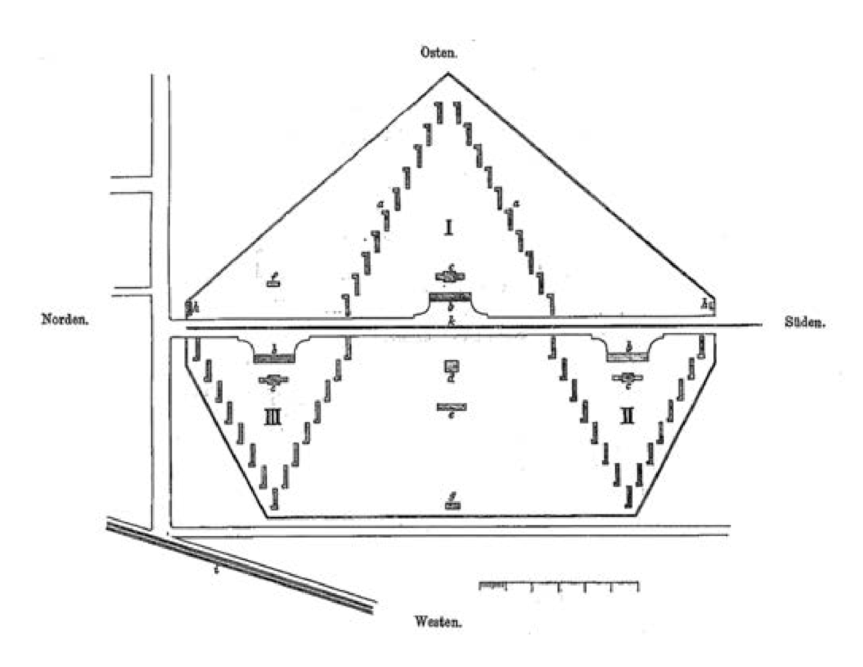


Bild 3.26: Feldlazarett Tempelhofer Feld, erbaut 1870,
Architekten: Hermann Blankenstein (Lagergrundriss),
James Hobrecht et al. (Baracken), Druck 1870

Sie orientierten sich in der Konstruktion der Baracken an dem von Blankenstein bereits 1866 an der Charité entwickelten Typus (vgl. Murken 1978: 216). Da es sich bei dem Krankenlager um ein Provisorium handelte, ließen sie Holzbaracken und keine Steinbauten errichten. Bedeutend für die Entwicklung des Barackentyps waren die lüftungstechnischen Anweisungen durch den Direktor der Charité, Carl Heinrich Esse (vgl. Esse 1868: 11f.; Murken 1978: 199). Es war geplant, die Lazarette (an der Charité und auf dem Tempelhofer Feld) bald nach Beendigung der Kriegshandlungen aufzulösen. Die starke Zunahme der Berliner Bevölkerung, allein im Jahr 1871 um 50.000 (vgl. Stürzenbacher 1972: 22), und die Unterbringung der Neuberliner zumeist in unhygienischen Massenunterkünften, förderten jedoch eine stärkere Verbreitung von Epidemien. So kam es in diesem Jahr, neben kleineren Cholera- und Typhusepidemien, zu einem Ausbruch der Pocken: Mehr als 18.000 Menschen infizierten sich nachgewiesenermaßen mit dem Virus (vgl. ebd.: 18). Dies führte dazu, dass das Lazarett auf dem Tempelhofer Feld für die Internierung von über 2.000 Pockenkranken

genutzt wurde. Die Garnisonsverwaltung forderte jedoch bereits im Sommer 1871 den Abbruch des Barackenlagers, um die Flächen wieder als Exerzierfeld nutzen zu können. Der Magistrat erreichte einen Aufschub bis zum Frühjahr 1872, doch es war klar, dass schnell Ersatz geschaffen werden musste.

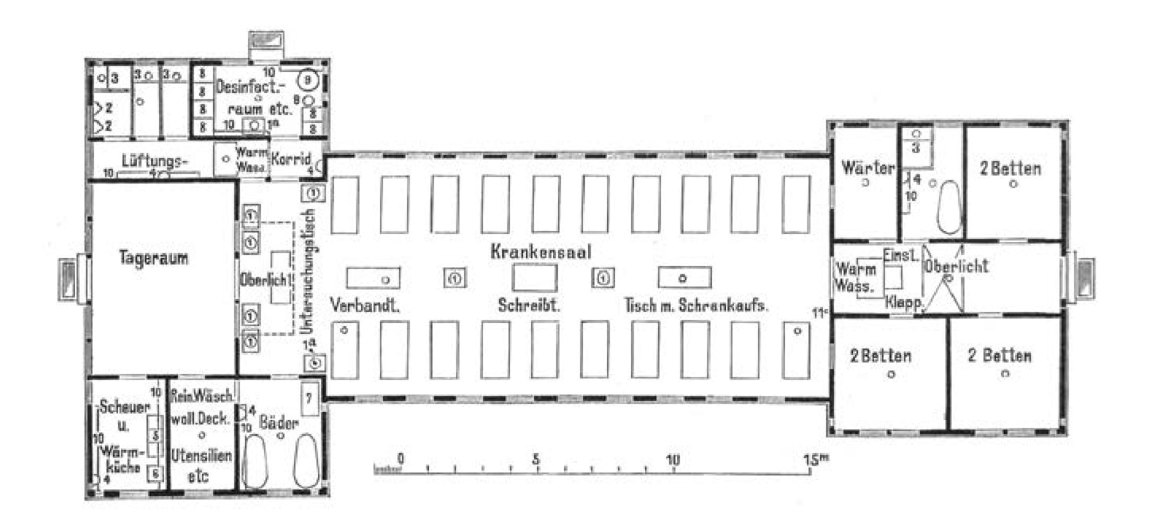


Bild 3.27: Städtisches Allgemeines Krankenhaus Moabit, erbaut 1872-96, Architekt: Hermann Blankenstein, Grundriss einer Baracke, Druck1896

So wurde der inzwischen erfahrene Lazarettbaumeister und frischernannte Stadtbaurat Blankenstein vom Magistrat beauftragt, an der Turmstraße in Moabit ein neues Barackenlazarett zur Bekämpfung von Seuchen zu planen.[246] Auch dieses war als Provisorium gedacht, wurde aber, vor allen Dingen auf Betreiben Virchows, wegen der Brandgefahr nicht in Holzbauweise, sondern zunächst als einfaches Fachwerk konstruiert. In den Baracken wurden auf einer Fläche von 28 x 7 Metern 30 Kranke sowie Waschräume und der Aufenthaltsraum der „Wärter" (Stürzenbach 1972: 21) untergebracht. (vgl. Bild 3.27). Auch hier wurden Esses Vorgaben zur guten Durchlüftung der Baracken befolgt. Im Gegensatz zur Anstalt am Friedrichshain, die vier Millionen Mark gekostet hatte, betrugen die Ausgaben für das bis 1872 in nur vier Monaten fertiggestellte vorläufige Barackenlager Moabit nur eine Million Mark (ebd.: 21), was zwar für die Stadtverwaltung einen erheblichen Betrag darstellte, aber den Nachweis dafür lieferte, dass Blankenstein günstig und schnell zu errichtende und voll funktionstüchtige Krankenhäuser zu entwerfen imstande war. Hier bestätigt sich Foucaults Annahme, dass „die verpestete Stadt [...] ein Disziplinarmodell des Ausnahmezustandes [bildete]" (Foucault 1995: 267), das anders „in Ordnung"

246 Die Ausführung der provisorischen Baracken übernahm sein Vorgänger, der nunmehrige Privatarchitekt Adolf Gerstenberg.

(ebd.: 287) gebracht wird als die geregelte Ausdifferenzierung der „Elemente der Disziplin, die klinische Medizin, die Psychiatrie, die Entwicklungspsychologie, die pädagogische Psychologie, die Rationalisierung der Arbeit“ (ebd.: 288), die im 19. Jahrhundert ihre anstaltsmäßigen Formen finden – im Gegensatz zum Foucault’schen Annahme jedoch nicht im Panoptikum, sondern in der Kaserne.

Auch mit der Eröffnung des Krankenhauses *Am Friedrichshain* im Jahr 1874 verbesserte sich die Versorgungslage für (arme) Kranke nicht. Durch den weiteren Zustrom von Neubürgern in hygienisch unhaltbare Wohnverhältnisse breiteten sich Krankheiten und Epidemien aus. Das Barackenlager Moabit wurde zunächst mit Eröffnung des Krankenhauses *Am Friedrichshain* geschlossen. Aber schon 1875 beschloss der Magistrat, das Barackenlazarett dauerhaft zu nutzen und umzubauen. Der Stadtbaurat wurde beauftragt, aus dem Provisorium ein richtiges Krankenhaus zu entwickeln. Von 1875 bis 1896 wurden die Fachwerkbaracken von Hermann Blankenstein durch solide Backsteinpavillons ersetzt. Grundriss und Lüftungssystem der Pavillons orientierten sich an dem Charité-Typus von 1866. Blankenstein entwarf eine U-förmige Anlange von zunächst 16 Pavillons (von ihm immer noch Baracken genannt) sowie einen Verwaltungsbau und vier Wirtschaftsgebäude an der Turmstraße. Später wurden weitere acht Baracken, ein Desinfektions- und ein Leichenhaus errichtet (vgl. Bild 3.28). Beim Vergleich der Grundrisse der Krankenhäuser von Moabit und Friedrichshain fällt auf, dass die Friedrichshainer Anlage viel großzügiger gestaltet ist und auf einem wesentlich größeren Grundstück liegt, wohingegen Blankenstein – wie bei seinen Schulen – ein zur Straßenseite äußerst schmales, in die Tiefe gehendes Grundstück effizient und funktional, aber auch gedrängter und gewissermaßen ‚militärischer‘, bebaute.[247] Der Wunsch Virchows, mit dem Friedrichshainer Krankenhaus ein Muster für alle weiteren Berliner Krankenhäuser zu liefern, fällt der rasanten (auch städtebaulichen) Entwicklung Berlins und ihren gesundheitspolitischen Folgen zum Opfer. Nicht die Friedrichshainer Anlage wurde zum Vorbild für weitere öffentliche Berliner Krankenhäuser, sondern die Moabiter Anstalt. Und nicht die ‚Stararchitekten‘ Gropius und Schmieden besorgten die Entwürfe, sondern der Stadtbaumeister Blankenstein, der seine ersten Meriten (neben dem Umbau des Preußischen Abgeordnetenhauses 1866) im Militärlazarettbau erworben hatte.

Wie bei den Schulen musste auch die Architektur der Krankenhäuser auf die Bedürfnisse der rasant wachsenden Stadt angepasst werden. Die sich ihrer sozial- und gesundheitspolitischen Verantwortung stellende Gemeinde Berlin war vorerst nicht in der Lage, sich weitere architektonische Musteranstalten (nach dem königlichen Bethanien und dem städtischen Krankenhaus *Am Friedrichhain*) zu leisten. So bestimmt, wenig überraschend, die Ökonomie die Ästhetik der bis

247 Die funktionale Organisation leitete er aus seinen Überlegungen von 1870 zur „Lazarethbaracke im Krieg und im Frieden“ (Blankenstein 1870) ab.

zur Jahrhundertwende errichteten städtischen Krankenhäuser: Der ‚Gründerkrach‘[248] von 1873 hatte einen nachteiligen Effekt auf die städtischen Haushalte. Die Not nahm dagegen mit jeder gebauten Mietskaserne zu.

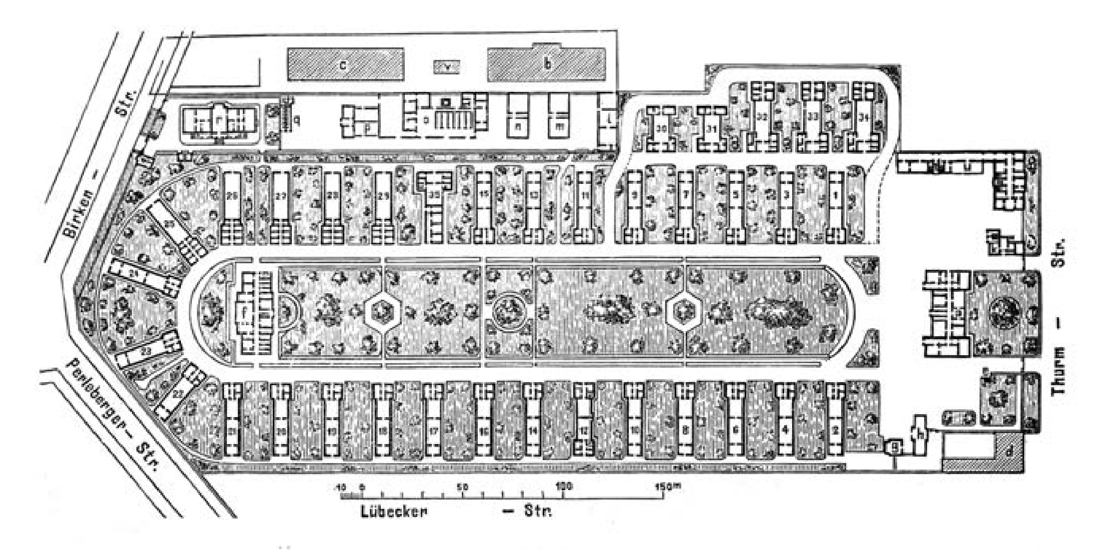


Bild 3.28: Städtisches Allgemeines Krankenhaus Moabit, erbaut 1872-96, Architekt: Hermann Blankenstein, Grundriss der Gesamtanlage, Druck: 1896

3.3.3 Das Krankenhaus *Am Urban*

Die Bevölkerung Berlins wuchs weiter. Von 1870 bis 1890 verdoppelte sie sich auf 1,58 Millionen Einwohner (vgl. Murken 1978: 285). Damit kamen auch die beiden nun bestehenden städtischen Krankenhäuser in Friedrichshain und Moabit an ihre Kapazitätsgrenzen. Zudem machte die Einführung der deutschen Krankenversicherung zum 1. Dezember 1884 den Krankenhausaufenthalt zu einem erstreitbaren Recht, was wiederum dazu führte, dass sich der Krankenhausbetrieb in dieser Zeit zu einer Gesundheitsindustrie entwickelte. In derselben Zeit wurden mit den in Deutschland maßgeblich durch Robert Koch eingeführten Prinzipen der Anti- und Aseptik die hygienischen Bedingungen in den Krankenhäusern revolutioniert, sodass sie ihren schlechten Ruf hinter sich ließen und nun auch von bürgerlichen Kreisen genutzt wurden. Angesichts dieser Entwicklung entschloss sich der Magistrat der Stadt Berlin 1878, ein drittes städtisches Krankenhaus zu errichten. Vor allen Dingen der Südosten der

248 Damit ist der Börsenkrach desselben Jahres gemeint, der unter anderem infolge einer Marktüberhitzung ausgelöst wurde und ab 1873 eine über fünfzehnjährige Wirtschaftskrise im Deutschen Reich zur Folge hatte.

Stadt schien unterversorgt. So entschied man sich, die Anstalt auf einem knapp 28.000 qm großen Gelände am damals noch existierenden Urbanhafen zu bauen. Erst 1887 war Baubeginn, 1890 wurde die erste Patientin aufgenommen. Die Bauplanung übernahm wieder der mittlerweile seit 15 Jahren amtierende Stadtbaurat Hermann Blankenstein. Er entschied sich, trotz der 1878 erfolgten Widerlegung der Luftübertragungsthese für Wundinfektionskrankheiten (vgl. Murken 1978: 280f.), wieder für eine Pavillonanlage. Allerdings wurden die Bettenhäuser, elf an der Zahl, nun zweistöckig in Massivbauweise errichtet und unterirdisch durch einen Tunnel miteinander verbunden. Sie sind mit den Längsseiten ost-westlich ausgerichtet und bilden windgeschützte Höfe, was als eine Konzession an die erwiesenermaßen geringe Bedeutung der Belüftung für die Vermeidung von Infektionen gewertet werden kann. Nahezu in der Mitte der Fläche wurde das auf einem quadratischen Grundriss basierende Operationshaus gebaut (vgl. Bild 3.29). Wie in Moabit stand Blankenstein nur ein kleines Grundstück zur Verfügung. Und ebenso wie dort musste der Architekt Bettenhäuser für viele, genau 582 Patienten auf diesem kleinen Raum unterbringen,[249] sodass das Gebäudeensemble von außen betrachtet dicht gedrängt und mit dem Schornstein des Wirtschaftshauses gar wie ein Fabrik wirkt (vgl. Bild 3.30).[250] Dennoch hat es Blankenstein geschafft, die Anlage durch die Gruppierung der Baukörper um kleine Höfe und einen zentralen Platz zu entzerren und weniger militärisch anmuten zu lassen. Stattdessen weist der Grundriss auf eine barocke Parkanlage hin (vgl. Bild 3.29).

Auch die einzelnen Bauteile sind freundlicher und weniger monoton als in Moabit gestaltet und nehmen nun selbstbewusst Renaissanceelemente auf. Für die Fassaden wurde gelber, für die Schmuckfriese roter Backstein bzw. rote Terrakottaelemente verwendet. Auch hier (wie in Moabit und in Friedrichshain) ist das Verwaltungsgebäude, an der Stirnseite der nahezu rechtwinkligen Anlage, an der heutigen Geibelstraße gelegen, aufwendiger gestaltet und durch seinen dreistöckigen, deutlich gestuften Ausbau für Blankesteins Verhältnisse geradezu monumental (vgl. Bild 3.31).

Blankenstein orientierte sich bei der Gestaltung der einzelnen Baukörper offensichtlich am Friedrichshainer Krankenhaus. Angesichts von erweiterten Mitteln[251] und einer nun immerhin dreijährigen Bauzeit,[252] wurde das Krankenhaus *Am Urban* zu einer seiner schönsten Anlagen. Dafür spricht auch die

249 Die großen Krankensäle, 31 m lang, 9,5 m breit und 5 bis 5, 60m hoch, waren für 32 Betten konzipiert (vgl. Murken 1978: 287).

250 Hier materialisiert sich die durch die Einführung der Krankenversicherung hervorgerufene Transformation des Gesundheitssektors zu einer Industrie: Das Krankenhaus *Am Urban* ist eine der ersten Gesundheitsfabriken Deutschlands.

251 Die Gründerkrise neigte sich um 1887 ihrem Ende entgegen.

252 Im Gegensatz zu den wenigen Monaten, die er beim Bau der Barackenlazarette zur Verfügung hatte.

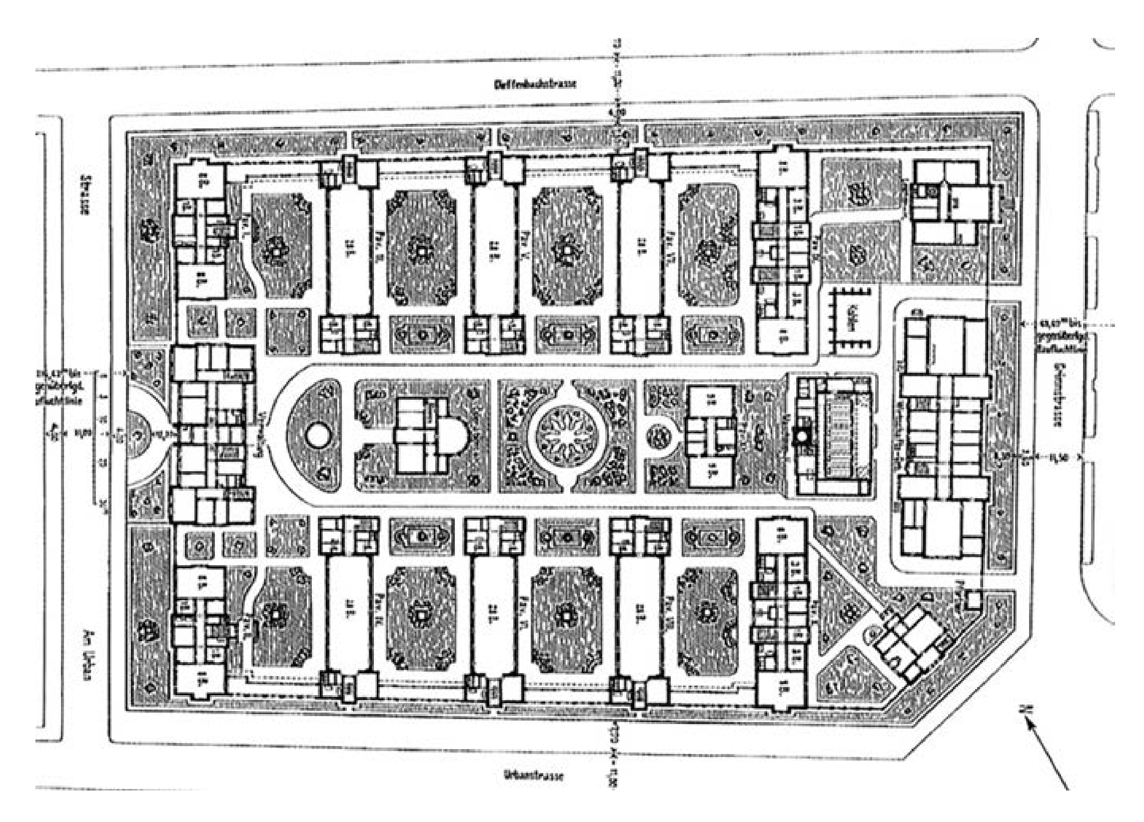


Bild 3.29: Städtisches Krankenhaus *Am Urban*, erbaut 1887-90, Architekt: Hermann Blankenstein, Grundriss der Gesamtanlage, Druck: 1896



Bild 3.30: Städtisches Krankenhaus *Am Urban*, erbaut 1887-90, Architekt: Hermann Blankenstein, Ansicht von Südosten, rechts das Wirtschaftsgebäude, Foto um1896



Bild 3.31: Städtisches Krankenhaus *Am Urban*, erbaut 1887-90, Architekt: Hermann Blankenstein, Verwaltungsgebäude an der Straße Am Urban (heute Geibelstraße), Foto um 1895

Tatsache, dass die Blankensteinschen Altbauten des Krankenhauses *Am Urban* ab 2008 von privater Hand zu Wohngebäuden umgestaltet wurden. Dennoch wurde das Blankenstein'sche Krankenhaus noch 1997, analog der Kritik an seinen Schulbauten ein Jahrhundert zuvor, als „fiskalische Ziegelarchitektur" (Borg et al 1997: 41) bezeichnet, „der immer etwas Kasernenartiges anhaftet" (ebd.).[253]

Die Herkunft des modernen Krankenhauses aus dem Militärlazarett bzw. der Armenfürsorge lässt sich auch aus den rigiden Hausordnungen herauslesen: Die Kranken seien „den Directoren, den Assistenz-Ärzten und den Beamten [...] in jeder Hinsicht Gehorsam schuldig" (nach Stürzenbach 1972: 34).[254]

253 Bei den in dem Ende des 20. Jahrhunderts erschienenen Band von „Berlin und seine Bauten" (Borg et al. 1997) vorgestellten Krankenhäusern wird dem Krankenhaus *Am Urban* nur ein kurzer Absatz gewidmet, während die opulenten parkähnlichen Anlagen Heino Schmiedens in den reichen Vororten Lichterfelde und Westend mehrere üppig bebilderte Seiten einnehmen.

254 Zitat aus der Hausordnung für das Krankenhaus *Am Friedrichshain*, was in ähnlicher Weise so in den Hausordnungen der anderen städtischen Anstalten formuliert gewesen sein dürfte. Hieraus resultiert wohl die Amtsanmaßung von (preußischen) Krankenhausärzten als ‚Halbgöttern in Weiß', die sich bis in das späte 20. Jahrhundert gehalten hat.

Trotz dieser Genese finden sich im Krankenhausbau Hermann Blankensteins wenige bis keine Hinweise, die auf eine politische Ästhetik dieser Bauten im Sinne der Foucault'schen Disziplinargesellschaft hinweisen. Sie sind vielmehr geprägt durch funktionale Gesichtspunkte und die Tatsache, dass sie zumeist sehr schnell und zu möglichst geringen Kosten errichtet werden mussten. Allenfalls fällt auf, dass die Verwaltungsgebäude, an den Haupteingängen der Anlagen gelegen, die sorgfältigste und repräsentativste Ausführung erhielten. Sie sind sowohl wesentlich größer und auch umfangreicher mit den bescheidenen Blankenstein'schen ornamentalen Mitteln ausgestattet. Dies ließe sich in der Weise interpretieren, dass die Verwaltung, und somit die Repräsentation des preußischen Staats beziehungsweise der Kommune Berlin, hier das Hauptaugenmerk der baulichen Gestaltung auf sich gezogen hat, wohingegen die eigentlichen Nutzer der Anstalten, die Kranken, in den als einfach zu bezeichnenden und in Moabit in zunächst als Provisorien gedachten Baracken untergebracht wurden, was deren zeitgenössische Geringschätzung deutlich macht. Auch am Krankenhaus *Am Urban* gab es (an der Straßenecke zur Fontanepromenade) zunächst noch ein sogenanntes Arbeitshaus, das erst ab 1902 baulich und funktional in das Krankenhaus integriert wurde (vgl. Vivantes 2020). Das Stigma der Armen (möglicherweise auch der ‚Asozialen') haftete den Patienten der öffentlichen Krankenhäuser auch um 1900 immer noch an. Doch im Laufe der Zeit, zum Beispiel in der 1890 bis 1893 errichteten *Anstalt für Epileptische* in Wuhlgarten, vor allen Dingen aber beim Bau der sogenannten *Irrenanstalten* Dalldorf und Herzberge, gestaltete Blankenstein die Unterkünfte und Behandlungsräume der Patienten wesentlich ansprechender und bis zu einem gewissen Maß auch repräsentativer.

3.3.4 Krankenhausbauten um die Jahrhundertwende

Dennoch kam es mit dem neuen Stadtbaurat Ludwig Hoffmann ab 1896 zu einem ästhetischen Bruch auch im Krankenhausbau. So errichtete Hoffmann ab 1907 ein neues dreigeschossiges Verwaltungsgebäude für das Krankenhaus Moabit an der Turmstraße (vgl. Bild 3.32). Dieses war stark durch Risalite und acht nichttragende Pilaster gegliedert und korrespondiert in seiner neobarocken Pracht hervorragend mit dem zur selben Zeit nur einige hundert Meter entfernt gebauten *Neuen Kriminalgericht* (vgl. Bild 3.54, Voh 1908). Den mehr als einfachen, aus einem Barackenlager entwickelten Blankenstein'schen Zweckbauten wurde nun ein eindeutig auf Repräsentation ausgerichteter Prachtbau vorangestellt, der die dahinter gelegene funktionale Pavillonanlage vor den Blicken der Öffentlichkeit verdeckte. Auch von kritischen Zeitgenossen wie Karl Scheffler wurden solche Maßnahmen begrüßt. Den Hoffmann'schen Verwaltungs- und Schulbauten sprach er sogar „typenbildende Eigenschaften" (Scheffler 1908: 34) zu.



Bild 3.32: Städtisches Krankenhaus Moabit, Neubau des Verwaltungsgebäudes, erbaut 1907, Foto: 1907



Bild 3.33: Rudolf-Virchow-Krankenhaus, Hauptgebäude Treppenhaus, erbaut 1899-1907, Architekt: Ludwig Hoffmann, Foto: 1907

Bereits seit 1899 projektierte Hoffmann das Rudolf-Virchow-Krankenhaus, das der letzte große Krankenhausbau im Pavillonstil werden sollte. Es hatte sich mittlerweile die Einsicht durchgesetzt, dass viele Einzelgebäude einem ökonomischen Betrieb widersprachen und „Weitläufigkeit und lange Wege für Patienten und Personal über offenes Gelände evidente Nachteile bilden" (Borg et al.: 1997: 50). Zudem verstarb der Initiator und Verfechter des Pavillonbaustils, der Namensgeber des Virchow-Krankenhauses, noch vor dessen Inbetriebnahme 1907. Dennoch war er bei der Gestaltung und Ausstattung dieser Anlage wie auch bei der Errichtung der ersten drei städtischen Krankenhäuser maßgeblich beteiligt. Auch beim Virchow-Krankenhaus setzte Hoffmann auf neobarocke Fassaden und Prachtentfaltung. Das Hauptgebäude am Augustenburger Platz erinnert an eine „barocke Schlossanlage" (Borg et al. 1997: 49, vgl. Bild 3.34). Hier waren „das Aerztewohnhaus und anderseits das Pflegerinnenheim" untergebracht. [...] Eine feine weiträumige Treppe [führt] zu dem in der Hauptachse gelegenen Versammlungs- und Repräsentationssaal" (DBZ 1907: 554). Das Treppenhaus im Hauptgebäude ist weiträmig gestaltet und ermöglicht surreal anmutende, an M. C. Escher erinnernde Perspektivverschiebungen (Bild 3.33). Die Treppenhäuser im Hauptgebäude werden von nichttragenden

Kreuzgewölben überspannt. Und wie beim barocken Schlossbau zeigt sich auch hier: Das Treppenhaus ist ein „selbstständiges, die Bauidee noch einmal konzentrierendes Gebilde“ (Heinrich 2015: 42). „Im Treppenhaus wird in dem Haus selber noch einmal die Ordnung von Innen- und Außenwelt vorgenommen. [...] Im Treppenhaus zeigt sich, wo man herkommt, nämlich aus der Unterwelt.“ (ebd.) Es stimmt die Besucher des Krankenhauses darauf ein, wer hier das Sagen hat: der ‚Halbgott in Weiß‘, der Chefarzt.



Bild 3.34: Rudolf-Virchow-Krankenhaus Hauptgebäude am Augustenburger Platz, erbaut 1899-1907, Architekt: Ludwig Hoffmann, Foto: 1907

Das Krankenhaus bot 2000 Patienten Platz und wurde noch in der Kaiserzeit erweitert. Über 700 Pfleger und Ärzte wohnten, zum Teil mit ihren Familien, auf dem Gelände. Die Direktorenwohnungen waren wie Wachhäuser am palastartigen Eingangsbereich konzipiert. Das gesamte 25 Hektar große, fünfeckige Gelände ist im Stil eines Barockgartens gestaltet (Bild 3.35) und offensichtlich von der zeitgenössischen Gartenstadt inspiriert. Kleine Wege verbinden die 21 langgestreckten, eingeschossigen Pavillons, in denen, in zwei separaten Räumen je 20 Patienten ihre Heimstatt fanden. Die Häuser für die männlichen Geschlechtskranken sowie für die Gynäkologie, ebenso das Schwesternwohnheim und das für die „unverheirateten Ärzte“ (Hoffmann 1907b: IV) waren dreistöckige massive Bauten und wirkten in ihrer das Hauptgebäude flankierenden Lage als massive Seitenflügel der ‚Schlossanlage‘ (vgl. Bild 3.34).

Auch im Virchow-Krankenhaus war die Trennung der unterschiedlichen Kranken oberstes Prinzip. Ein separater Eingang für Quarantänepatienten sowie ein ebensolcher Ausgang für die Verstorbenen wurden am Ende der „Trauerallee“ (Hoffmann 1907b: III) nahe der Kapelle errichtet. Sowohl die Infektionskranken als auch der Abtransport der Verstorbenen blieben so den Blicken der Patienten verborgen. Hoffmann (1907b: I ff.) verwendet viel Raum für die Beschreibung der städtebaulichen Anlage. Nur in zwei kurzen Absätzen widmet

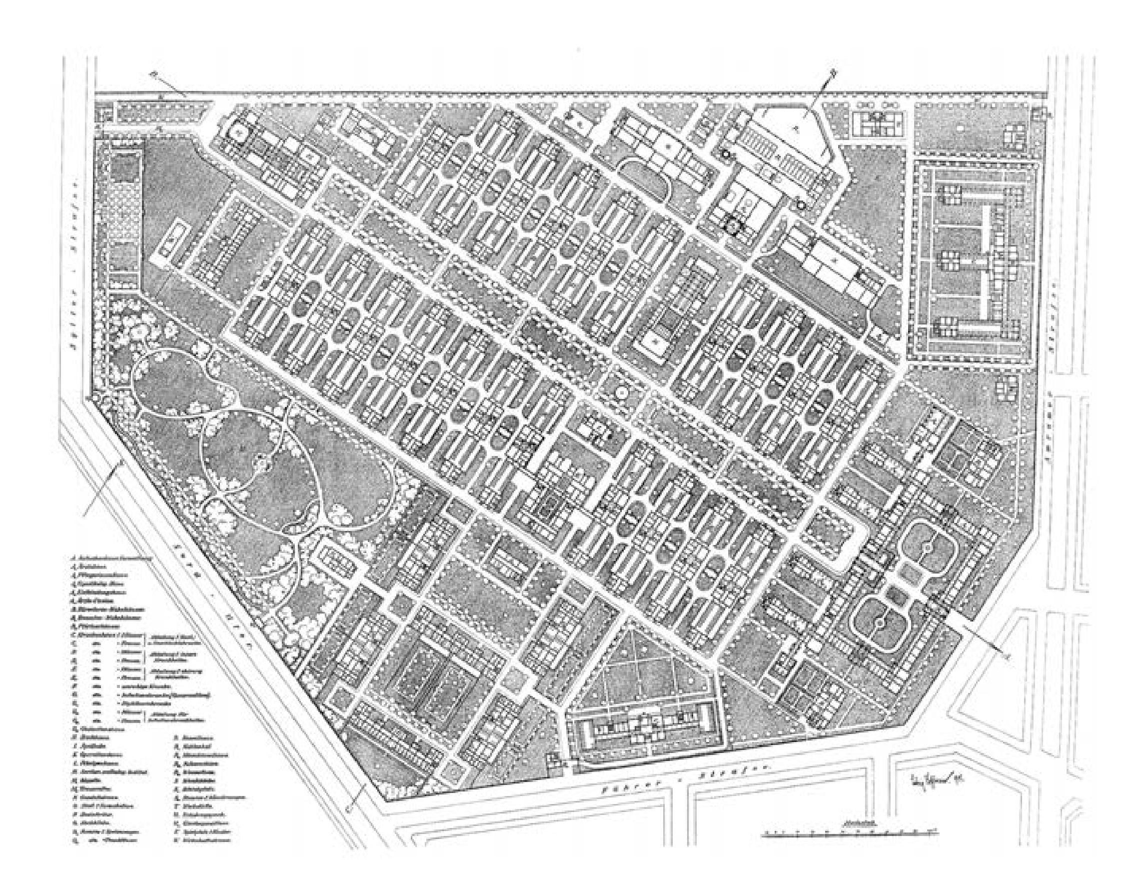


Bild 3.35: Rudolf-Virchow-Krankenhaus, erbaut 1899-1907,
Lageplan, Architekt: Ludwig Hoffmann, Druck 1907

er sich der Darstellung der Pavillonarchitektur.[255] Dies ist nicht verwunderlich, sind doch die Prinzipien der Belegung und der dürftigen Gestaltung nicht von

255 In der DBZ werden die Krankensäle wie folgt beschrieben: „Die Krankenräume liegen fast alle in Erdgeschoss. sodaß die Kranken leicht ins Freie gelangen können. Es wurde deshalb eine innige Verbindung der Gebäude mit den Gartenanlagen angestrebt. Die Gebäude selbst sind so gestaltet worden, daß sie für sich wie auch in Ihrer Gesamtheit überall einen sehr beruhigenden Eindruck auf die Kranken machen müssen. Unruhige Bauformen, bewegte Gliederungen, sowie lebhafter Farbenwechsel auf den Flächen wurden grundsätzlich vermieden. Es wurde vielmehr durch eine einfache und harmlose Gestaltung und Durchbildung der Bauten im Aeußeren und im Inneren versucht, trauliche und gemütvolle Wirkungen zu erreichen“ (DBZ 1907: 583). In der Tat gibt es in der Bildmonografie zum Krankenhaus (Hoffmann 1907b) ein Foto, das (leere) Betten außen vor den Fenstern eines Pavillons zeigt. Dies dürfte aufgrund der Virchow'schen ‚Frischluftideologie' (nach der die Zufuhr frischer Luft Infektionskrankheiten vorbeugen könne) inszeniert worden sein. In der Praxis dürften die Kranken recht selten im Krankenbett an der ‚frischen Luft' aufbewahrt worden sein, zumal in Berlin im Jahr 1906 nur ein Jahresmittelwert der Lufttemperatur von 8,1 Grad erreicht wurde (DWD 2013: 5).

denen der Blankenstein'schen Krankenhausbauten zu unterscheiden (vgl. Bild 3.36). Die Deutsche Bauzeitung bezeichnete das Krankenhaus als „ideale Musterschöpfung" (DBZ 1907: 545), da die Architektur darauf abziele

> dem Kranken, welcher auf die Pflege in einer öffentlichen Anstalt angewiesen ist, neben der Wohlfahrt des Körpers als einen Hauptbestandteil seines Wohlbefindens und seiner körperlichen Entwicklung auch die Wohlfahrt seines Seelenlebens, meist in höherem Maße als in seiner beschränkten Wohnung, gewähren; sie erblickt mit anderen Worten in der Beeinflussung des Gemütslebens eines der wichtigsten Momente des Heilprozesses eines Kranken und ist bereit, für die Schaffung der hierzu nötigen Verhältnisse alle Mittel zu gewähren. (DBZ 1907: 546)



Bild 3.36: Rudolf-Virchow-Krankenhaus, erbaut 1899-1907, Krankensaal, Architekt: Ludwig Hoffmann, Foto und Druck: 1907

Die Kranken sollten also gewissermaßen (nicht nur, aber auch) an der barocken Pracht genesen. Diese Ausführungen richteten sich gegen die auf der 32. Versammlung des *Deutschen Vereins für öffentliche Gesundheitspflege* vom Hamburger Professor Lehnartz[256] geäußerte Kritik, dass das Virchow-Krankenhaus zwar

256 Lehnartz war lange Zeit Direktor der Hamburger Krankenhäuser St. Georg und Eppendorf und entwickelte heute noch praktizierte Behandlungsmethoden und

„geniale Kunst" (DBZ 1907: 546), aber „kein ideales Krankenhaus sei, daß der Architekt zu sehr den Arzt beherrscht habe. Das drücke sich vor allem schon in den Kosten aus" (ebd.).

Mehrere Berliner Redner verteidigten daraufhin die Gesamtkosten von über 19 Millionen Reichsmark, die sich auf 9532 Mark pro Krankenbett beliefen (vgl. DBZ 1907: 545). Dies sei im Vergleich zu anderen fortschrittlichen Heilanstalten (genannt wurden die Heilstätten in Beelitz bei Potsdam) vergleichsweise günstig. Die DBZ vertritt den Standpunkt, dass wohlhabenden Städten wie Berlin, Charlottenburg und Dresden, die Genesung ihrer erkrankten Bürger nicht zu teuer sein dürfe. Dagegen ist vom sozialpolitischen Standpunkt sicherlich nichts einzuwenden. Allerdings läuft die gesamte Argumentation eher darauf hinaus, den angegriffenen Architekten Ludwig Hoffmann zu verteidigen. Dieser hatte die Intention, „das Geschaffene nicht starr und kalt, sondern gefällig und gemütvoll erscheinen lassen" (DBZ 1907: 546). Nun begleitet die Kritik an zu teuren Baukosten fast alle Berliner Krankenhausbauten des 19. Jahrhunderts, sogar das für eine Million Mark errichtete Barackenlager Moabit war einigen Zeitgenossen zu teuer (vgl. Stürzenbacher 1972: 23). Entscheidend ist hierbei die Frage, wofür die Mittel im Einzelnen verwendet wurden, beziehungsweise wie sich die räumliche Umgebung der Kranken veränderte und ggf. verbesserte. Und hier ist festzustellen, dass weder in der Quantität der Belegung der Krankenzimmer noch in deren Ausstattung seit dem Bau des Bethanien-Krankenhauses ein großer Fortschritt zu verzeichnen ist. Statt in einem soldatisch-spartanischen Krankenzimmer durften sich zwanzig Genesende nun in einem klösterlich anmutenden Ambiente erholen.[257]

Man darf vermuten, dass das repräsentative Hauptgebäude die größten Kosten verursacht hatte. Von der funktionalen Ästhetik eines Hermann Blankenstein ist Hoffmann im Rudolf-Virchow-Krankenhaus mehrere Etagen entfernt, er geht mit der architektonischen Form auch zur politischen Ästhetik des Barocks zurück. Das durch und durch überdimensionierte Hauptgebäude entspricht dem Repräsentationsbedürfnis der städtisch-bürgerlichen Eliten, zu denen zweifellos die organisierte Architektenschaft gehörte. In der Zurückweisung der Hamburger Kritik zeigt sich die Verteidigung des von den Architekten

---

war im Bereich der Mikroskopie und medizinischen Chemie ein bedeutender Forscher.

257 Wie auch bei den Schulen gewährt Hoffmann in seiner Werksmonografie zum Rudolf-Virchow-Krankenhaus (Hoffmann 1907b) sehr spärlich und spät Einblick in die Räume derjenigen, um die es bei dieser Anstalt eigentlich geht bzw. gehen sollte: Ein einziges Bild vom Inneren eines Krankensaals folgt auf Tafel 19 von 50, nachdem zuvor Fotografien und Pläne des Hauptgebäudes, des Parks, der Ärztehäuser, ja sogar einzelner Wirtschaftseinrichtungen wie Wäscherei und Küche zum Teil mehrfach gezeigt wurden. Dagegen wird auf der zweiten Seite der Publikation die „Stube einer Pflegerin" (Hoffmann 1907b: II) gezeigt.

um die Jahrhundertwende beschworenen „neuen monumentalen Stil[s]“ (DBZ 1907: 546). Es geht also mehr um die Verteidigung Ludwig Hoffmanns, neben Alfred Messel der Hauptvertreter dieses ‚Stils‘, als um die Sorge um die Genesung der Kranken. Insofern scheint die Kritik des Hamburger Professors berechtigt.[258] Eine weitere große Krankenhausanlage Hoffmanns entstand in Buch ab 1912 (vgl. Hoffmann 1907b: Bk. 15f.). Hier jedoch wurde bereits ein baulich durchgehend verbundener Gebäudekomplex errichtet, der sich stilistisch neben dem Barock am englischen Landhausstil orientierte, welcher um die Jahrhundertwende in Mode kam. Andere Krankenhausbauten der Zeit wie das der Jüdischen Gemeinde im Wedding setzten bereits auf große mehrflügelige bzw. auf um einen oder mehrere Höfe gruppierte Großbauten.

Zusammenfassend lässt sich für die neu entstehenden Krankenhäuser der Kaiserzeit konstatieren, dass auf die zunächst schnell und einfach errichten Bauten im Pavillonstil um 1900 neobarocke Haupt- d. h. Verwaltungsbauten errichtet wurden, die offensichtlich ein gesteigertes Repräsentationsbedürfnis der Zeit befriedigten (und auch auf ein stark erweitertes Budget zurückgreifen konnten). Dahinterliegend (und das ist wörtlich zu nehmen) hatte sich in der Organisation der Anlagen im Pavillonstil vorerst nicht viel geändert. Die Ästhetik der Pavillons bzw. Baracken und die Planung der Gesamtanlagen waren geprägt durch die funktionale Ableitung aus dem Feldlazarett. Es handelte sich also ebenso wie bei den Schulen um Variationen von militärischen Anlagen.[259] Krankenhäuser wurden als Notfall-Anstalten zur Bekämpfung von Seuchen installiert, bevor sie zu dauerhaften Einrichtungen wurden und dabei auch eine bauliche Verstetigung erfuhren. Auf dieser Grundlage stellt das Krankenhaus *Am Urban* einen ersten Schritt in Richtung einer industriellen Gesundheits-Fabrik für den sich nach Einführung der Allgemeinen Sozialversicherung 1883 etablierenden Massenbetrieb dar. Ab der Jahrhundertwende wurden dann ökonomisch günstiger zu betreibende Großgebäude errichtet. Die Bedeutung der Verwaltung des Krankenhauses wurde schon mit dem ersten städtischen Krankenhaus *Am Friedrichhain* 1874 baulich deutlich hervorgehoben. Die Unterbringung der Kranken blieb dagegen auch nach der Jahrhundertwende spartanisch. Somit sind Ludwig Hoffmanns schlossartige Anlagen keine ‚Paläste für die Kranken‘, sondern Ausdruck der Wertschätzung für die gesellschaftlich hochangesehene Ärzteschaft, allen voran die Chefärzte Rudolf Virchow und Robert Koch. Einen

258 Inwieweit bei ihm auch Neid aus seinen Äußerungen spricht, dass der Berliner Magistrat Lehnartz’ berühmten Berliner Kollegen mit dem gleichnamigen Krankenhaus ein schlossartiges Monument errichtete, (Lehnartz in Hamburg dagegen nach seinem Ableben nur mit einem Straßennamen geehrt wurde), sei dahingestellt.

259 Im Gegensatz zu den Schulen, die sich aus der Schinkel’schen Kaserne entwickelten, also eine Einrichtung des stehenden Heeres in Friedenszeiten, sind Feldlazarette Provisorien in Zeiten der Mobilmachung.

im engeren Sinn politischen Ausdruck tragen die Krankenhausbauten der Kaiserzeit nur in historischer Hinsicht: Sie sind ebenso wie die Schulbauten und die Kasernen in zwei politisch-ästhetisch unterschiedliche Epochen zu unterteilen: Der sparsamen, nüchternen an die Schinkelschule anschließenden funktionalen Architektur zu Zeiten Wilhelms I. folgte die einem starken Repräsentationsbedürfnis unterliegende neobarocke Schlossbauweise unter Wilhelm II.

3.4 Arbeits-, Waisen, ‚Irren'- und Siechenhäuser sowie Obdachasyle

Im folgenden Abschnitt werden die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausdifferenzierenden Gebäude für Waisen, psychisch Kranke, damals sogenannte ‚Irre', für Arme und Obdachlose sowie für Alte und Gebrechliche, die ‚Siechen', untersucht. Diese vier Gebäudetypen haben sich aus dem sogenannten Arbeitshaus und dem Krankenhaus heraus entwickelt, wohingegen das Arbeitshaus in derselben Zeit zu einem veritablen Gefängnis umfunktioniert wurde. Ein erstes Berliner „Irren- und Arbeitshaus" (Ideler 1883: 5) bestand seit 1726 im alten Zentrum, in der Krausenstraße. Es brannte 1798 ab. In der Folgezeit wurden psychisch Kranke entweder in die *Charité* oder in die Arbeitshäuser eingewiesen. In der gesamten ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Verfahren zum Umgang mit psychisch und physisch Kranken sowie mit Armen, Waisen und Obdachlosen nicht geklärt. Es kam recht häufig zu Disputen zwischen der Kommune Berlin und der *Charité* darüber, welche Institution zum Beispiel für die „unheilbaren Geisteskranken" (ebd.: 5) zuständig sei. Die Armenfürsorge, die 1819 vom Staat Preußen auf die Stadt Berlin in der Gestalt der Armendirektion übergegangen war, widersprach gar einer „Allerhöchsten Cabinets-Ordre" vom 3. Mai 1819 (ebd.: 6), wonach sie zur Aufnahme dieser Personen und ihrer Unterbringung in einer angemessenen Anstalt verpflichtet sei. Hierbei ging es natürlich vor allen Dingen um die anfallenden Kosten. Im Jahr 1823 dekretierte dann das preußische Innenministerium, dass die Kommune sich nur der „nicht Gefährlichen und Unheilbaren" (ebd.: 6) annehmen müsse. Diese wurden in der Folge im Hospital des Arbeitshauses am Alexanderplatz untergebracht. Dies hatte angeblich zur Folge, „dass durch den großen Bestand von Geisteskranken die Disciplin und Ordnung des Hauses sehr gefährdet" gewesen sei (Ideler 1883: 6).

Arbeitshäuser waren eine gemischte Vorform von Gefängnis, „Irrenanstalt", Armen- und Waisenhaus. Ihre Insassen wurden zur Arbeit gezwungen.[260] In

260 „Die Männer werden mit der Fabrikation von Strohdecken beschäftigt, und obgleich die Kranken sich anfänglich dieser Arbeit energisch widersetzen, weil sie dabei ihre Finger angreifen müssen und es nicht nöthig haben zu arbeiten, so gelangt man doch schliesslich zu ganz erfreulichen Resultaten" (Ideler 1883: 7).

ihnen wurden bis zur Einrichtung der ersten „Städtischen Irren-Verpflegungs-anstalt" (Architektenverein 1896: 455) im Jahre 1862 auch psychisch Kranke und Epileptiker untergebracht. Das zweite Berliner *Arbeitshaus*, erbaut 1756-58 an der Südseite des Alexanderplatzes, diente „zur Aufnahme Obdachloser und mit kurzer Haft Bestraften. [...] Mit der Anstalt steht das (provisorische) Irren-haus der Stadt für männliche Geisteskranke in Verbindung" (Architektenverein 1877: 230). Über die Zustände im Arbeitshaus gibt einer der ersten Berliner Psychiater, der mit Rudolf Virchow befreundete Rudolf Leubuscher, Auskunft:

> Das Arbeitshaus ist das große Reservoir des Verbrechens und des tiefsten unschuldigen Elends. Fleissige, aber arme Arbeiter, die kein Unterkommen finden, Kinder, die verwaist, weil ihre Eltern Verbrecher sind, Diebe und Gauner von jeder Sorte, alles in einem Gebäude zusammen und zwischen ihnen, zwar auf einem besonderen Hofe, aber doch in vielfachem Verkehr mit den anderen Bewohnern, die unheilbaren Verrückten, ohne Trennung der Geschlechter, zusammengeschichtet mit anderen Hospitaliten (in einem Saale 91 Betten) [...]. (Leubuscher zit. n. Ideler 1883: 7)

Im Jahr 1832 wurde im Arbeitshaus am Alexanderplatz mit einem Erweiterungsbau die bauliche Trennung der ‚Irren' von den Armen und von den ebenfalls dort internierten verurteilten Straftätern vorgenommen. Von nun an wurden auch männliche und weibliche Insassen in den Anstalten strikt voneinander getrennt. Zu einer ersten baulichen Ausdifferenzierung dieser Anstaltsform kam es mit der Entwicklung von Waisenhäusern.

Bereits 1697 gab Kurfürst Friedrich III. (ab 1701 König Friedrich I.) den Befehl, auf der Spreehalbinsel Stralau ein Hospital zu errichten. Dieses wurde 1702 eingeweiht, *Großes Friedrichs-Hospital* genannt und beherbergte neben einer Siechenstation auch Kapazitäten zur Unterbringung von Waisen (vgl. Weitling 1852: 11). Auch mittellose „Kranke, Irre oder gar Unsinnige, *item* andere Arme" sowie „sonstiges loses Gesindel" (Weitling 1852: 39f.) sollten hier versorgt werden. Es handelte sich also, ähnlich dem Arbeitshaus, um eine nicht funktional ausdifferenzierte Mischanstalt. Im 18. Jahrhundert gab es mehrere An- und Umbauten, und die Funktion des Hauses entwickelte sich schwerpunktmäßig, nicht zuletzt in Folge der unter Friedrich II. sprunghaft angestiegenen Zahl an Soldatenwaisen, zu der eines Waisenhauses. Um 1840 wurden über 400 Pflegekinder im Hause, weitere 600 extern betreut (Türk 1939: 40f.). Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Anstalt ihrem Hauptarbeitsbereich gemäß *Friedrichs-Waisenhaus* genannt (vgl. Weitling 1852: 30).

3.4.1 Waisen- und Arbeitshaus Rummelsburg

Aufgrund des steigenden Bedarfs sowie der Überlastung auch der anderen Anstalten der Armenfürsorge, in denen ebenfalls Waisen untergebracht waren, veranlasste der Magistrat den Neubau eines neuen Waisenhauses. Dieses wurde von 1854-59 auf einem 13 Hektar großem Grundstück großzügig als parkähnliche Anlage im Pavillonstil (vgl. Bild 3.38) am gegenüber von Stralau gelegenen Nordufer der Rummelsburger Buch errichtet (vgl. Architektenverein 1896: 470). Es war ausgerichtet auf die Unterbringung in baulicher Trennung für Mädchen und Jungen von 500 Waisen im Alter von bis zu 15 Jahren,

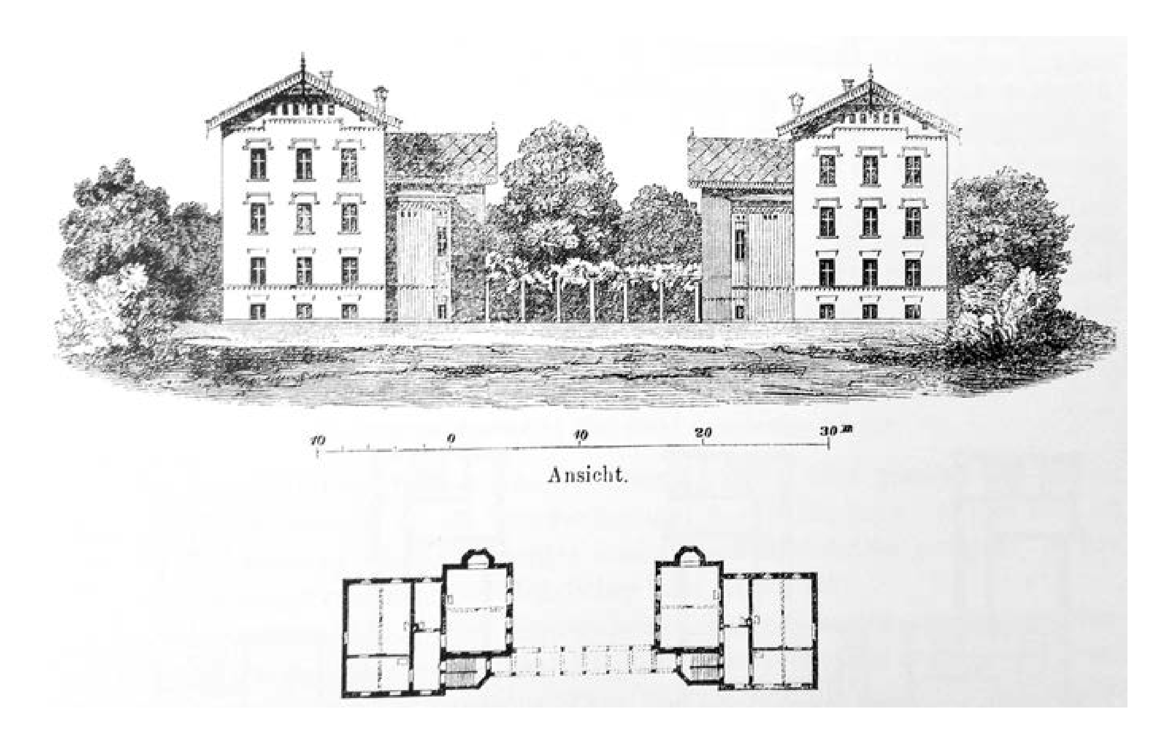


Bild 3.37: Städtisches Waisenhaus Rummelsburg, erbaut 1854-1859, Architekt: Gustav Holzmann, Druck 1896

Im Jahr 1878 trat das preußische Gesetz zur Zwangserziehung in Kraft (Königreich Preußen 1898).[261] Daraufhin ließ die Stadt Berlin in unmittelbarer Nachbarschaft zum Waisenhaus ein neues Arbeitshaus errichten, das zunächst nur für die Aufnahme der aus dem Waisenhaus Entlassenen gedacht war. Der Neubau

261 „Die Zahl der nach dem Gesetz vom 13. März 1878 dem Communalverband Berlin durch Beschluss des königlichen Amtsgericht I zur Zwangserziehung überwiesenen Kinder beträgt durchschnittlich jährlich 60 Knaben und 10 Mädchen, sodass bei der gewöhnlichen langen Dauer der Erziehung rd. 300 Kinder gleichzeitig unterzubringen sind" (Architektenverein 1896: 465).

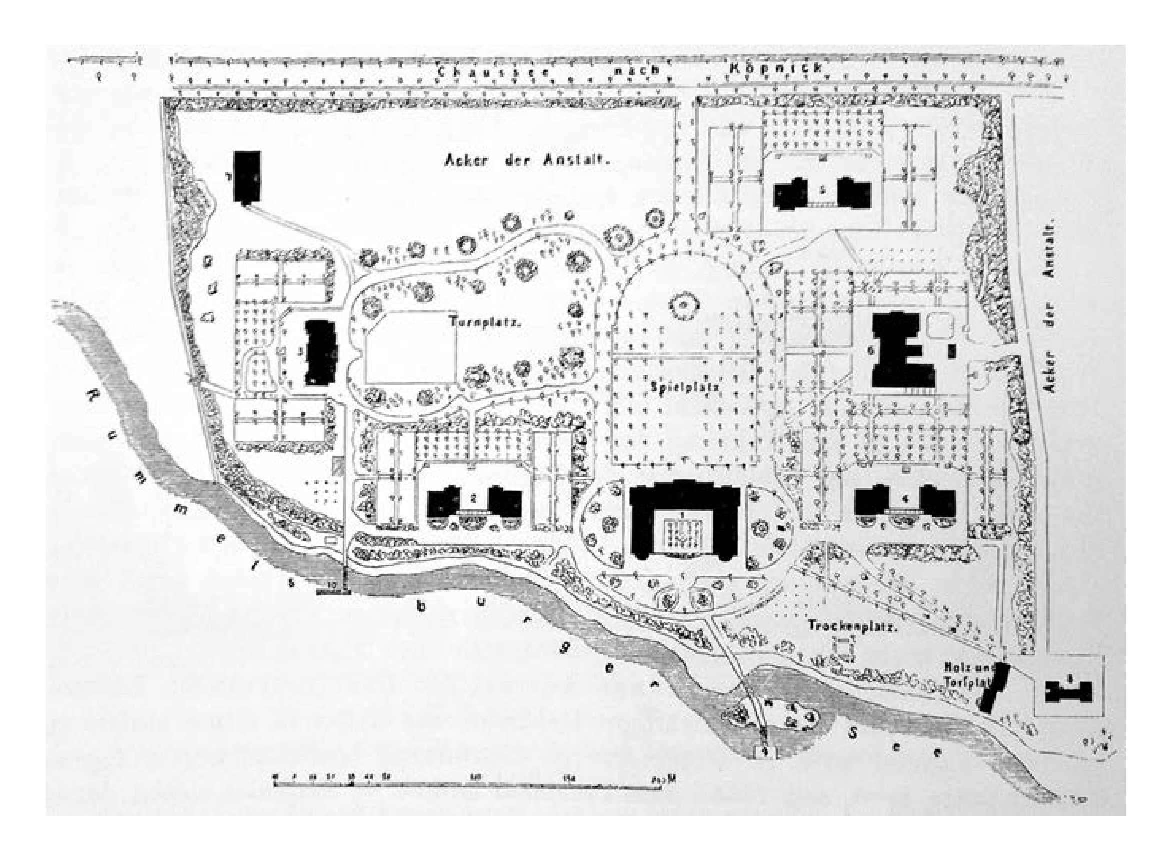


Bild 3.38: Städtisches-Waisenhaus Rummelsburg, Lageplan, erbaut,1854-1859, Architekt: Gustav Holzmann, Druck 1896

des Arbeitshauses ist organisatorisch und baulich also unmittelbar verknüpft mit dem benachbarten Waisenhaus. Da das existierende Arbeitshaus am Alexanderplatz bereits seit Jahren chronisch überbelegt war, wurden die Aufgaben des Rummelsburger Hauses schnell ausgeweitet. Es sollte nunmehr folgende Personengruppen aufnehmen:

> 1. Die Korrigenden oder Häuslinge. D.h. diejenigen Personen beiderlei Geschlechts, welche auf Grund der Bestimmungen des Strafgesetzbuches nach verbüsster Strafe der Landespolizeibehörde und von dieser auf gewisse Zeit einem Arbeitshause überwiesen werden.
> 2. Einzelne obdachlose Personen, welche entweder vom Königlichen Polizeipräsidium oder von Organen der städtischen Armenverwaltung überwiesen wurden. Es sind dies im allgemeinen arbeitsscheue, den vorigen ziemlich gleichartige Personen, welche unter die strenge Zucht des Arbeitshauses gehören, um hier zur Arbeit angehalten zu werden.
> 3. Die bescholtenen, der Hospitalpflege bedürftigen Armen. (Virchow/Guttmann 1886: 204)

Grundlage der Internierung im Arbeitshaus war der § 361 des Strafgesetzbuches von 1871 (Deutsches Reich 1871), der ‚Landstreicher', ‚Bettler', ‚Arbeitsscheue'

und Prostituierte kriminalisierte, zu ‚Asozialen' ernannte und zur (Nach-)Haft mit dem Zwang zur Arbeit verpflichtete. Die entscheidende Institution war neben der Justiz und der Polizei die sogenannte *Städtische Armendirektion*, die auch nicht rechtskräftig Verurteile ins Arbeitshaus einweisen konnte. Dies erfolgte, wenn Arme, die Mittel der Fürsorge in Anspruch nahmen, ihrer Verpflichtung zur Arbeit nicht nachkamen. Es ging also darum, das Stadtbild zu reinigen und die Armen aus ihm zu tilgen. Durch die Androhung der Internierung im Arbeitshaus wurden Obdachlose und Arme von Polizei und Armendirektion diszipliniert und schikaniert. Dies geschah auch mit Zustimmung der Sozialdemokratischen Partei.[262] Die Grundlage für den weitverbreiteten Konsens, Menschen zur Arbeit zu zwingen, kann in der „protestantischen Ethik" (Weber 1905) der preußischen Gesellschaft gesehen werden. Auffällig ist, dass gegen Mitte des 19. Jahrhunderts die Arbeitshäuser in katholischen Ländern weniger verbreitet waren als in protestantischen (vgl. Geremek 1988, Marzahn 1980) Sie sind bedeutende Symbole der Disziplinierung im kapitalistischen Arbeitssystem (vgl. Butterwege 2006: 49).

Das von Hermann Blankenstein entworfene und 1877-79 realisierte *Arbeitshaus Rummelsburg* bestand zunächst aus acht sogenannten Pavillons, die wie beim Krankenhaus *Am Urban* (vgl. Kap. 3.3.3) und beim *Irrenhaus Dalldorf* (vgl. Kap. 3.4.2) um eine Mittelachse gruppiert waren, welche von der Straßenseite aus betrachtet aus dem Verwaltungsgebäude, einer dahinterliegenden Kirche und dem folgenden Maschinenhaus bestand (vgl. Bild 3.39). Wie in den beiden anderen genannten Beispielen war die Bezeichnung *Pavillons* auch hier irreführend. Es handelte sich um bis zu zweihundert Meter lange dreistöckige, unterkellerte, feste Häuser, die an den Prototyp der preußischen Anstaltsgebäude, nämlich Schinkels Frühwerk aus dem Jahr 1817/18, das Militärarrest- und Kasernengebäude der Lehr-Escadron in der Berliner Lindenstraße erinnern. Insofern vereinigt das *Arbeitshaus Rummelsburg* Elemente einer Kaserne (in der Architektur der Einzelgebäude) mit denen eines Militärlagers (im Grundriss der Gesamtanlage). Deshalb ist auch die Bezeichnung *Arbeitshaus* irreführend. Bei der Anlage handelt es sich vielmehr um ein *Zwangsarbeitslager.* Auffällig ist die mehrfache Unterteilung durch dreieinhalb Meter hohe Mauern. Während der vordere Teil, bestehend aus dem Verwaltungsgebäude und den Wohnhäusern der höheren und niederen Beamten, mit einer rückwärtigen Mauer vom Hauptbereich getrennt wird, findet dieser nicht nur eine weitere Abgrenzung zu den zwei flussseitig gelegenen Pavillons für „männlich Häuslinge" (Virchow/Guttmann 1886: 206) sowie zur

---

262 Die Zustimmung zur Zwangsarbeit wird symbolisiert durch ein berühmtes Zitat des späteren Vorsitzenden der SPD, August Bebel: „Wer nicht arbeiten will, soll auch nicht essen" (Bebel 1879 [1906]: 344). Die führenden Berliner Sozialkommunalpolitiker wie die Liberalen Virchow und Esse forderten und förderten ebenfalls die Errichtung von Arbeitshäusern.

dem der Zentralachse folgenden Lazarett, sondern ist durch die Ummauerung eines Bereichs mit jeweils einem Pavillon für insgesamt 200 „weibliche[263] und männliche Hospitaliten" (ebd.) noch einmal binnendifferenziert. Wie im *Irrenhaus Dalldorf* ist die „Ausführung der Gebäude durchaus einfach, nur beim Verwaltungsgebäude sind feinere Verblendsteine verwendet und den Beamtenhäusern ist durch Vorsprünge mit Giebeldächern und Vorbauten ein freundliches Ansehen verliehen" (Architektenverein 1896: 465). Auch in der rigiden Binnendifferenzierung weist das Arbeitshaus Rummelsburg Ähnlichkeiten mit dem zeitgleich entstehenden ‚Irrenhaus' auf. Es gibt allerdings auch deutliche Unterschiede, jedoch nur oberflächlicher Art: Alle Rummelsburger Gebäude sind, für Blankenstein eher untypisch, mit rotem Backstein gebaut. Dies mag der Abgrenzung gegenüber dem älteren Waisenhauskomplex geschuldet sein, der mit dem von Blankenstein gewohnten gelben Backstein errichtet wurde.

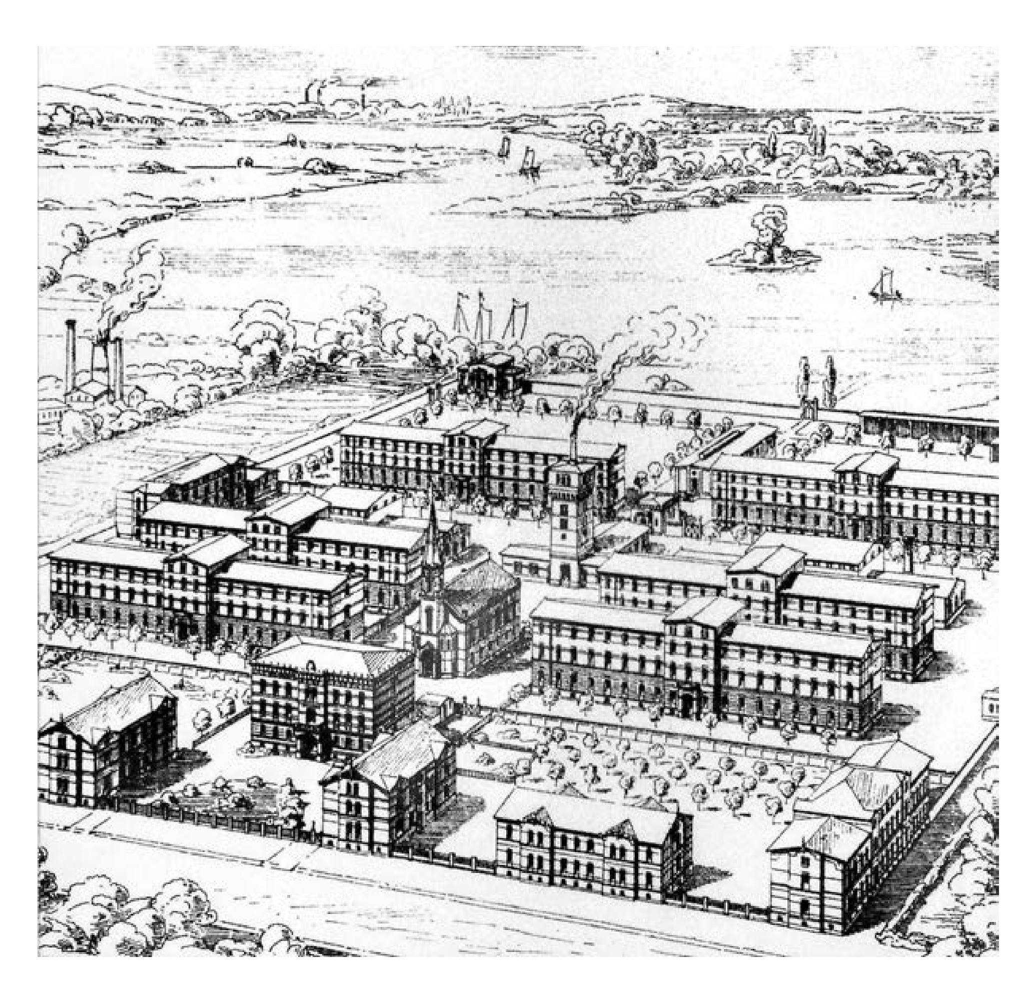


Bild 3.39: Städtisches Arbeitshaus Rummelsburg, erbaut 1877-79, Architekt Hermann Blankenstein, Zeichnung 1894

263 Bei diesen handelte es sich angeblich um „geschlechtskranke Weiber" (Architektenverein 1896: 465). Es ist anzunehmen, dass damit Prostituierte gemeint sind.

Zur Nutzung des *Arbeitshauses* respektive *Arbeitslagers* nur ein paar wenige Worte.[264] Im Gegensatz zu einigen ‚Korrigenden', die kurz vor der Entlassung standen und zur Vorbereitung auf das Leben in Freiheit einen geringen Lohn für ihre Arbeit erhielten, bekamen Frauen grundsätzlich keinen Lohn. Später wurden auf den nahegelegenen Rieselfeldern „feste Arbeitscolonien" (Architektenverein 1896: 464) errichtet, da „die Zahl der dem Arbeitshause überwiesenen Corrigenden so schnell anstieg, dass im Jahre 1882/83 die Anstalt bereits überfüllt war. Das Bild eines Männerschlafsaals im Jahr 1925 (vgl. Bild 3.40) lässt ahnen, wie die Zustände bei der permanenten Überbelegung waren. Der Fotograf hat hier zu einem Zeitpunkt fotografiert, an dem sich nur vier Internierte und zwei Wärter in dem über 40 Betten fassenden und zu diesem Zeitpunkt lichtdurchfluteten Schlafsaal aufhielten. Auf diese Weise wirkt der Schlafsaal verhältnismäßig freundlich. An dieser Fotografie lässt sich gut nachvollziehen, wie Zeitpunkt, Perspektive und Technik einer Aufnahme, die Nutzung als sozialwissenschaftliche Quelle beeinflussen.



Bild 3.40: Städtisches Arbeitshaus Rummelsburg, Schlafsaal für Männer, erbaut 1877-79, Architekt Hermann Blankenstein, Fotografie 1925, © AKG-Images

264 Dies ist auch dem Umstand geschuldet, dass die Quellenlage, vor allem in Bezug auf die Nutzung in der Kaiserzeit, sehr dünn ist (vgl. Irmer/Klenke 2015).

Sehr schnell wurde aus dem Arbeitshaus Rummelsburg ein „Hülfsgefängnis" (Berliner Architektenverein 1896: 466). Obwohl Rummelsburg nicht den zeitgenössischen Standards einer „Straf- und Besserungsanstalt" (Julius 1828: VI, vgl. Kap 3.7) entsprach, da in ihm aus baulichen Gründen der Einzelvollzug nicht möglich war, wurde es als Gefängnis eingesetzt. Dies lag an der mehrfachen Ummauerung, die eine wesentliche ausbruchsichere Verwahrung der Insassen als in bisherigen Arbeitshäusern ermöglichte. Mit der geräuschlosen Umwandlung in ein Straflager zeigte sich, dass sich das sogenannte *Arbeitshaus* im Kaiserreich mit der Einführung des §361 von der Mischform einer medizinischen, sozialfürsorglichen, polizeilichen, justiziellen und psychiatrischem Vollzugsanstalt im 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Gefängnis für Personengruppen entwickelt hatte, deren Vergehen vor allem darin bestand, arm zu sein. Am Ende des 19. Jahrhundert waren die eben genannten Bereiche voll ausdifferenziert und durch spezifische Bautypen repräsentiert. Im Arbeitshaus Rummelsburg kamen dagegen die Bauformen *Kaserne* und (Militär-)Lager zusammen. Der Militärbautyp für Friedenszeiten wurde in einen Gesamtplan für (provisorische) Bauten im Krieg integriert. Das lässt sich als Ausdruck eines permanenten sozialpolitisch-justiziellen Ausnahmezustands interpretieren, als Mobilmachung gegen die Armen, wohlgemerkt nicht gegen die Armut. In der Weimarer Republik perpetuierte sich die Nutzung des, nennen wir es der Faktizität besser entsprechend, *Zwangsarbeitslagers Rummelsburg,* als Gefängnis für Arme. In der Nazizeit wurden dann auch Homosexuelle und psychisch Kranke interniert (vgl. Irmer/Klenke 2015). Ab 1951 war Rummelsburg in der Hauptstadt der DDR ein Synonym für härtesten Strafvollzug für die unterschiedlichsten ‚Delikte' wie ‚Republikflucht' und ‚Fluchthilfe', aber auch Raub, Mord und Diebstahl (ebd.). Die großen und moderneren Strafanstalten Tegel, Plötzensee und Moabit lagen allesamt im Westteil der Stadt.

3.4.2 ‚Irrenhäuser'

Im Folgenden gehen wir der Entwicklung von ‚Irrenhäusern' nach. Die bauliche Trennung der ‚Irrenabteilung' vom Arbeitshaus am Alexanderplatz im Jahr 1863 wurde schnell dem wachsenden Bedarf nicht mehr gerecht. Denn, wie Rudolf Virchow schreibt, „wuchs der Bestand an Geisteskranken ausserordentlich" (Virchow 1886: 155).[265] Nach wie vor wurden ‚Geisteskranke' auch in der Cha-

265 Die Gründe hierfür, ob dies z. B. an einer rigideren Einweisungspraxis der Behörden lag, oder ob der sich nun in der deutschen Hauptstadt ausbreitende Manchester-Kapitalismus verstärkt Opfer in Form von psychisch Kranken forderte, lässt Virchow wie auch andere Sozialmediziner der Zeit offen. Immerhin weist er darauf hin, dass, „dieser stetigen Zunahme der der Anstaltspflege bedürftigen

rité und in den konfessionellen Krankenhäusern behandelt, und es gab Auseinandersetzungen zwischen *Charité* und der städtischen Armenversorgung über die Zuständigkeit und die Kostenübernahme. Bereits in den 1850er Jahren gab es erste Pläne zum Neubau einer großen „städtischen Irrenverpflegungsanstalt" (Ideler 1883: 8). Zunächst wurde bis 1862 jedoch ein Provisorium durch den Umbau einer ehemaligen Fabrik in der Wallstraße 55 realisiert. Organisatorisch war das Haus immer noch der *Armendirektion*, in der Abteilung Arbeitshausverwaltung, zugeordnet (ebd.). In den Jahren 1877-79 wurde schließlich nach den Plänen Hermann Blankensteins in Dalldorf, knapp 10 Kilometer nördlich des Berliner Stadtzentrums, auf einem 66 Hektar großen Grundstück in unbebauter Nachbarschaft, die „städtische Irrenanstalt" (ebd.), das spätere Carl-Bonhoeffer-Krankenhaus gebaut (vgl. Bild 3.41).[266] Die Anlage umfasst eine weitläufige Parklandschaft, die Gebäude sind im Pavillonstil angeordnet, wobei es sich um so große Pavillons handelt, „dass sie den Namen Pavillon kaum noch verdienen" (Blankenstein 1883: 35). Tatsächlich sind die Einzelgebäude im Stil einer Schinkel'schen Kaserne errichtet. Die *Irrenanstalt Dalldorf* strebte, so ihr erster Leiter Carl Ideler, „in ihrer äusseren Erscheinung und in ihren Einrichtungen den Charakter eines Krankenhauses" an (Ideler 1883: 16).[267] „Die Form der einzelnen Gebäude ist im Wesentlichen eine symmetrische und einfache, da sowohl ihr Zweck, wie die Rücksicht auf Kostenersparnis jede Künstelei zur Erzielung malerischer Effecte ausschloss" (Blankenstein 1883: 35).

Geisteskranken […] noch nicht ohne weiteres eine wirkliche Vermehrung der Geisteskranken beweist […]" (Virchow 1886: 161).

266 Zunächst hatten Gropius und Schmieden den Wettbewerb zum Bau der *Irrenanstalt Dalldorf* gewonnen, doch der Magistrat entschied sich aus Kostengründen, die Pläne von dem 1872 bestellten Stadtbaurat Blankenstein vollständig überarbeiten zu lassen. Nachdem es 1872/73 infolge des einsetzenden Baubooms in Berlin zu Engpässen und hohen Preisen in der Bauausführung gekommen war, kam der Realisierung der *Irrenanstalt Dalldorf* die einsetzende Wirtschafskrise ab 1878 zu Gute, die Preise fielen wieder. Blankenstein konnte die Anlage schließlich für weniger als die kalkulierten 4 Millionen Taler und nach weniger als drei Jahren Bauzeit realisieren, worauf er, nicht ohne Stolz, zu Beginn seiner Beschreibung der Anlage verweist (vgl. Blankenstein 1883: 33). Die homogene Belegung mit „unheilbaren Irren" (ebd.: 36) erleichterte die kostengünstige Baugestaltung, da es Blankenstein zufolge darauf ankam, die „Gebäude in einfacher, übersichtlicher Grundform zu einem übersichtlichen Ganzen zu gruppieren" (Blankenstein 1883: 36).

267 Der Architekt drückt es etwas vorsichtiger aus: „Um der Anstalt einen freien, möglichst wenig an ein Gefängnis erinnernden Charakter zu geben, wurde das die Gebäude umschließende Gartenland […] mit lebendigen Hecken von Weissdorn eingefriedigt" (Blankenstein 1883: 35).



Bild 3.41: ‚Irrenanstalt' Dalldorf, erbaut 1877-79,
Architekt Hermann Blankenstein, Fotografie 1885

In der Zentralachse sind die Dienstgebäude wie Kesselhaus, Waschküche, Küche, Verwaltungsgebäude sowie das Leichenhaus untergebracht. Links und rechts davon befinden sich die Pavillons für Männer und Frauen räumlich getrennt. Wie bei Blankenstein üblich wurde gelber Backstein mit roten Terrakotten für die sparsame Ausschmückung verwendet. Ähnlich seiner Krankenhausbauten ist das Verwaltungsgebäude am Eingangsportal mit einem Mittelrisalit und den stark unterschiedlich gegliederten Stockwerken am aufwändigsten gestaltet. Dieses Gebäude erinnert an die Hauptfassade des Krankenhauses Bethanien, wenn auch die Risalittürmchen bei weitem niedriger und weniger ausgeprägt als dort angelegt sind. Die Anlage ist wie das Arbeitshaus Rummelsburg baulich durch eine starke Binnendifferenzierung gekennzeichnet. Es gibt separate Gebäude für Epileptiker, für Gebrechliche und vergitterte Pavillons für die Straffälligen und als ‚gemeingefährlich' Betrachteten. Dagegen durften die ‚ruhigen Kranken' sich innerhalb der Anstalt frei bewegen. Sie wurden in Häusern untergebracht, deren Einrichtung denen „eines gewöhnlichen Hospitals gleicht, insbesondere sind keine Vergitterungen vorhanden" (Architektenverein 1896: 460). Sie machten ca. 40% der insgesamt 1130 untergebrachten Kranken aus (Blankenstein 1883: 36). Für 50 Knaben und 50 Mädchen wurde später ein gesondertes Gebäude errichtet, die sogenannte „Idiotenanstalt" (Blankenstein 1883: 40). Der „arbeitsfähige Theil" (Architektenverein 1896: 460) der Frauen und Männer wurde in der Waschküche und Werkstätten[268] eingesetzt. Im Jahr

268 So hatte die Anstalt eine Schneiderei, eine Schuhmacherei, eine Tischlerei, eine Buchbinderei, eine Korbmacherei bis hin zu einer Zigarrenmanufaktur (vgl.

1887 wurden zwei „Coloniegebäude“ (ebd.) errichtet (auch dies ähnlich dem Arbeitshaus Rummelsburg), in denen durchschnittlich 60 Kranke „zu für sie besonders fördersamen landwirthschaftlichen Arbeiten herangezogen werden, wobei ihnen größere Freiheit als in der geschlossenen Anstalt gewährt werden kann“ (ebd.). Von den Kindern wurden 1885/86 mit „Haus- und Handarbeiten“ (Virchow 1886: 165) sowie Arbeiten in den Werkstätten 107 von 167 „beschäftigt“ (ebd.), obwohl die „bildungsfähigen Zöglinge“ (Virchow 1886: 163) auch eine je nach Behinderung differenzierte Schulausbildung erhielten. Dabei wurde jedoch „ein besonderes Gewicht [...] auf die Unterweisung im Handwerk und in der Handarbeit gelegt“ (Virchow: 1886: 164). Damit sind die Kinder dem in der Anstalt praktizierten Arbeitszwang noch stärker ausgesetzt als die einsitzenden Erwachsenen.

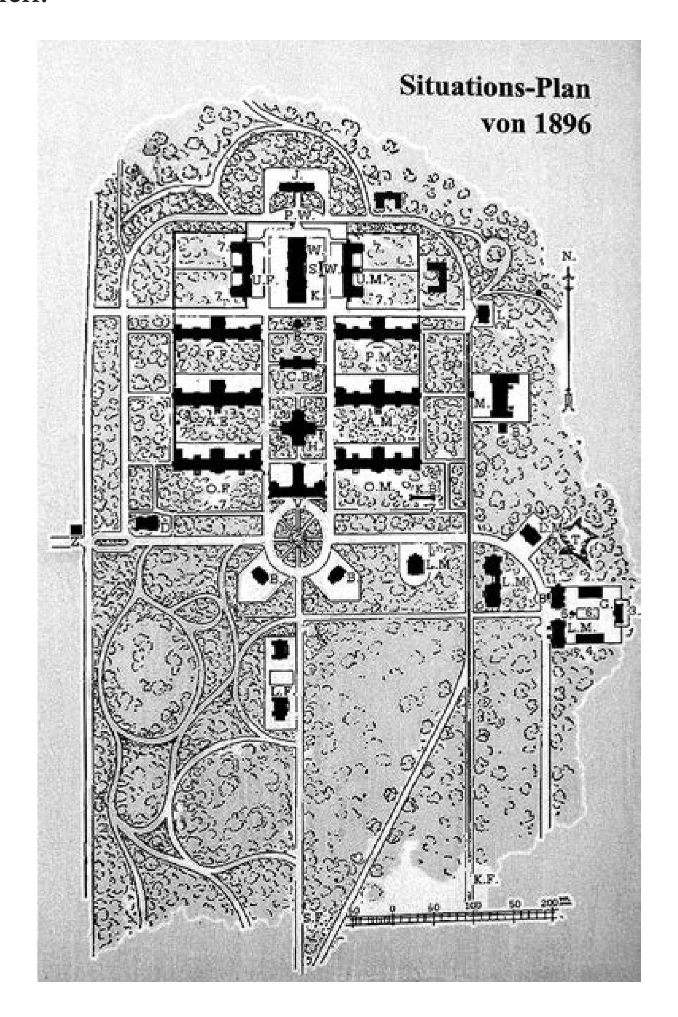


Bild 3.42: Irrenanstalt Dalldorf, erbaut 1877-79,
Architekt Hermann Blankenstein, Druck: 1883, digital bearbeitet (Kontrast)

Virchow 1886: 162). In ihnen wurden 1885/85 17.878 Arbeitstage absolviert, bei einem Bestand von ca. 2000 Insassen (Männern und Frauen) (Virchow ebd.: 161f.).

Die medizinisch-bauliche Binnendifferenzierung der psychisch Kranken in Dalldorf muss für ihre adäquate Behandlung zunächst als Fortschritt betrachtet werden. So wurden nun nicht mehr Epileptiker mit ‚Gemeingefährlichen' und diese mit Kindern oder hilflosen Alten zusammengepfercht, sondern eher ihren Bedürfnissen entsprechend behandelt. Deutlich ist mit der Einrichtung der ‚Irrenanstalt', dass es neben dem ‚Schutz der Allgemeinheit' vor den ‚Irren' nun auch darum geht, den psychisch Kranken ansatzweise eine persönliche Entwicklung zuzugestehen.[269] Aber vor allem sollten mit der Einrichtung der ‚Irrenhäuser' die gewöhnlichen Krankenhäuser von der Vielzahl der Aufgaben entlastet wurden. In die ‚Irrenanstalt' kamen keine physisch Kranken, ‚soziale Problemfälle' dagegen in das Arbeitshaus.

Die Zahl der von der Polizei und der Armendirektion als solche eingewiesenen ‚Geisteskranken' stieg nach Inbetriebnahme der ‚Irrenanstalt' überproportional zur Zunahme der Bevölkerung.[270] Dies führte schnell zur Überbelegung. Man könnte vermuten, dass das Angebot (der psychiatrischen Betreuung) die Nachfrage (durch die zuständigen Behörden) erst schuf. Als Folge musste bereits von 1889 bis 1893 eine zweite städtische ‚Irrenanstalt' in Herzberge bei Lichtenberg für ebenfalls mehr als 1000 Kranke gebaut werden.



Bild 3.43: ‚Irrenanstalt' Herzberge, Verwaltungsgebäude erbaut 1889-93, Architekt Hermann Blankenstein, Foto um 1895, © Historisches Archiv am KEH

269 „Um Vertrauen zu der Anstalt und den Aerzten, sowie Lust zur Ordnung und Arbeit unter den Kranken zu wecken, werden gemeinsame Spaziergänge, kleine Concerte und Tanzveranstaltungen etc. veranstaltet" (§18 der Tagesordnung der Irren-Anstalt zu Berlin Dalldorf, nach Blankenstein 1883: 52).

270 Von 1,1 pro Mille der Bevölkerung im Jahr 1880 über 1,45 p.M. 1884 auf 1,55 p.M. im Jahr 1886 (vgl. Virchow 1886: 161).

Auch dafür hatte Hermann Blankenstein die Planung inne. „Die neue Anstalt ist im allgemeinen nach dem bewährten Muster der Anstalt in Dalldorf erbaut" (Architektenverein 1896: 458). Allerdings wurden in Herzberge zusätzlich mehrere Landhäuser für jeweils 50 Kranke errichtet, „um die Kranken in noch weitgehenderem Maße bei den ihnen besonders förderlichen Feld- und Gartenarbeiten beschäftigen zu können" (ebd.). Deutlich erkennbar ist, dass Blankenstein das von außen sichtbare Verwaltungsgebäude detailreicher als seine Vorgängerbauten gestaltete und hier den Renaissanceschlossstil anwendet. Die dahinterliegenden Funktionsgebäude bleiben dagegen im Berliner Rundbogenstil verhaftet.

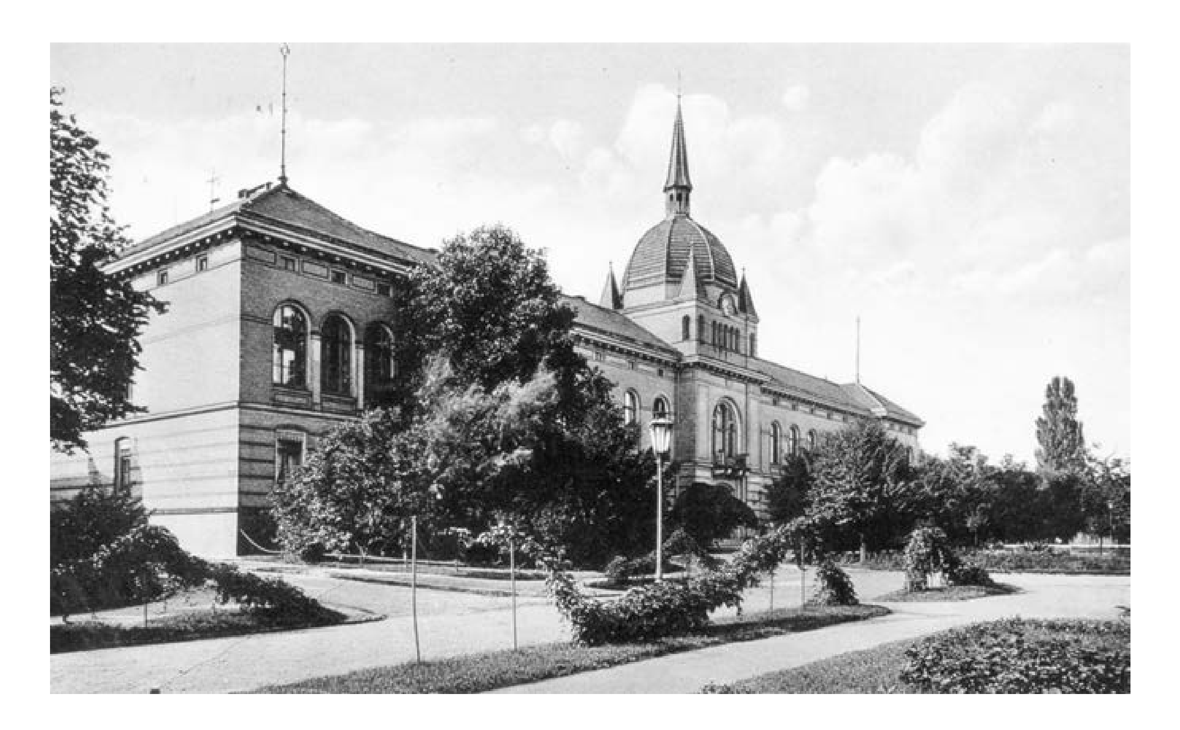


Bild 3.44: Heil- und Pflegeanstalt für Epileptische Wuhlgarten, erbaut 1890-93, Architekt Hermann Blankenstein, Postkartendruck: 1899

Bereits 1890-93 kam es mit dem Bau der „Heil- und Pflegeanstalt für Epileptische" (ebd. 461) in Wuhlgarten bei Biesdorf zu einer weiteren baulichen Ausdifferenzierung im Krankenwesen (vgl. Bild 3.44). Wieder war der Architekt Hermann Blankenstein, der die Anlage erneut im Stil der Neorenaissance entwarf. Dieser Sachverhalt muss als Zugeständnis Blankensteins an den herrschenden Zeitgeist gewertet werden. Seit geraumer Zeit war Blankenstein der Kritik ausgesetzt, langweilig und monoton zu bauen (vgl. Woltmann 1872: 259). In dem Überblickswerk „Berlin und seine Bauten" des Architekten- und Ingenieursvereins zu Berlin (1896) wird dieses Gebäudeensemble nun im Gegensatz zu vielen der vorigen Blankensteinbauten gewürdigt, jedoch noch im Abschnitt

über die ‚Irrenanstalten' behandelt. Der Architektenverein begründete dies damit, dass viele Epileptiker in einem „tobsüchtigen, verwirrten oder besonders reizbaren Zustand" (Architektenverein 1896: 461) seien. So galten in Dalldorf fast die Hälfte der 1886 eingewiesenen Männer und mehr als ein Viertel der Frauen als „Epileptiker mit Geistesstörung" (Virchow 1886: 161). Dennoch durften in Wuhlgarten die „Maßregeln für die Sicherheit in den Hintergrund treten" (Architektenverein 1896: 461). Stattdessen wurde besonders Wert auf eine Einbettung der Anlage in den vorhandenen Baumbestand gelegt. Auch hier handelt es sich um eine Pavillonanlage, wobei die Grundrisse der beiden großen Pavillons von denen in Herzberge übernommen wurden. Auch die Sicherheitsmaßnahmen an diesen Gebäuden gleichen denen der dortigen ‚Irrenanstalt'. In all dem zeigt sich deutlich, dass Epilepsie zu jener Zeit überwiegend als Geisteskrankheit und der Epileptiker, wenn nicht als Idiot wie im gleichnamigen Roman Dostojewskis, so doch zumindest als gefährlich betrachtet wurde. Auch in Wuhlgarten waren schnell über 1000 Kranke untergebracht. Die drei letztgenannten Einrichtungen weisen große Ähnlichkeiten mit Blankensteins Krankenhäusern auf. Ein- bis zweistöckige Pavillons in einer ausgedehnten Parkanlage galten als förderlich sowohl für psychisch als auch physisch Kranke. Der größte Unterschied zwischen beiden Krankenhaustypen (für physisch und psychische Kranke) war, dass für die psychisch Kranken großzügige Anlagen weit von der Stadt entfernt gebaut wurden.[271] So blieben die psychisch Kranken den Blicken der Stadtbewohner entzogen, und sie konnten zu den für sie als ‚förderlich' angesehenen Feld- und Gartenarbeiten eingesetzt beziehungsweise gezwungen werden. In diesem Sinne stehen die ‚Irrenhäuser' baulich und funktionell zwischen den Arbeitshäusern und den Krankenhäusern. Die bis zu ca. 10% der Insassen dieser Anstalten, welche sich in „Sicherheitsverwahrung" (Blankenstein 1883: 36) befanden, wurden zumeist in hochgesicherten Einzelzellen interniert. In diesen Bereichen ist die ‚Irrenanstalt' baulich dem sich ab Mitte des Jahrhunderts entwickelnden modernen Gefängniswesen ähnlich (vgl. Kap. 3.7).

3.4.3 Siechenhaus und Obdachlosenasyl in der Fröbelstraße

Eine weitere funktionale Ausdifferenzierung des preußischen Anstaltswesens ergibt sich durch die Entwicklung sogenannter „Siechenhäuser" (Architektenverein 1896: 471), also Anstalten, die „erwerbunfähige Arme" (ebd.) und ge-

271 Zudem waren die Verwaltungsgebäude in Herzberge und Wuhlgarten wesentlich größer und repräsentativer als in Moabit und *Am Urban*. Das muss im Zusammenhang mit den in den 1880er Jahren nun wieder im größeren Maße vorhandenen städtischen Finanzmitteln gesehen werden.

brechliche Alte aufnahmen. Zwischen 1887 und 1889 wurde an der Prenzlauer Allee, Ecke Fröbelstraße, das neue Berliner Siechenhaus gebaut. Es teilte sich das Grundstück mit einem kleinen Hospital und war direkt neben dem kürzlich errichteten großen Obdachlosenasyl gelegen. Damit entstand an der Fröbelstraße Berlins größter Komplex der Armenfürsorge. Für die Pläne zeichnete sich wieder Herrmann Blankenstein verantwortlich. Nachdem es vom 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts nur private oder kirchliche Institutionen für die Pflege von schwerkranken Alten gegeben hatte, wurde von 1845-48 das erste städtischen Siechenhaus für 600 Personen nach den Plänen des damaligen Stadtbaurats Kreyer in der Palisadenstraße errichtet. Es ist ein „casernenartiger Putzbau in antikisierenden Formen“ (Architektenverein 1896: 471). In den knapp 60 Quadratmetern großen Zimmern wurden 10 bis 11 Personen untergebracht. Da mit der starken Bevölkerungszunahme seit den 1870er Jahren auch die Zahl der armen Alten beständig stieg, „war der Bau einer neuen Anstalt ein dringendes Bedürfnis“ (ebd.). In der Gesamtanlage kommt die Kombination von Kasernen- und Pavillonstil zur vollständigen Reife. Sie wird deshalb „in jeder Beziehung als Musteranstalt“ (ebd.) bezeichnet (vgl. Bild 3.45). Gleichzeitig stößt diese Bauform hier an ihre funktionalen Grenzen.

An den Flanken der zentralen Verwaltungs- und Wirtschaftsgebäude sind zwei ca. achtzig Meter lange dreigeschossige Hospitalgebäude mit insgesamt 522 Betten angeordnet. Hinter dem Wirtschaftsgebäude befindet sich das eigentliche zweiflügelige ‚Siechenhaus‘ für 276 Patienten. Dieses war bald, wie auch alle anderen neu gebauten Anstalten, „bereits derart überfüllt, daß eine Erweiterung notwendig wurde“ (ebd.) Diese wurde hinter dem ‚Siechenhaus‘ als dreigeschossiger Bau für 448 Insassen errichtet. Wie häufig bei Blankenstein sind alle Gebäude in gelben Backstein gehalten. Nur das Verwaltungsgebäude an der Straßenfront verzeichnet mit roten Backsteinfriesen und einzelnen Terrakotten einen dürftigen Schmuck. Aber auch dieses ist in dem ‚alten‘ Blankenstein’schen Rundbogenstil gebaut, nicht wie in Herzberge und Wuhlgarten im teureren Renaissancestil. Dies schien für eine Anlage der Armenfürsorge nicht adäquat. Die Anstalt ist, wenn auch außerhalb der Stadtgrenzen gelegen, im Blickfeld der Bevölkerung des sich zur selben Zeit dynamisch entwickelnden späteren Stadtbezirks Prenzlauer Berg, einem um 1920 als „Armenhaus Berlins“ (Wähner 2019: 1) geltenden Wohngebiet. Der dreigeschossige Ergänzungsbau zeigt deutlich an, dass die frühen Blankenstein’schen Anlagen mit ihren ein-, maximal zweigeschossigen Gebäuden dem Bedarf nicht mehr gewachsen waren. Auch das Pavillonprinzip gelangt hier an seine Grenzen. Es ist eines der letzten Anlagen der Gesundheits- und Armenfürsorge, die auf diese Weise gebaut wurde. Blankensteins Nachfolger Ludwig Hoffmann wird, abgesehen von dem viel reicher verzierten Äußeren im Neobarock, mit seinen Anstalten vor allen Dingen große geschlossene Gebäude mit zum Teil mehreren Innenhöfen errichten und damit eine Brücke zur Moderne schlagen. Diesen Bautypus führt

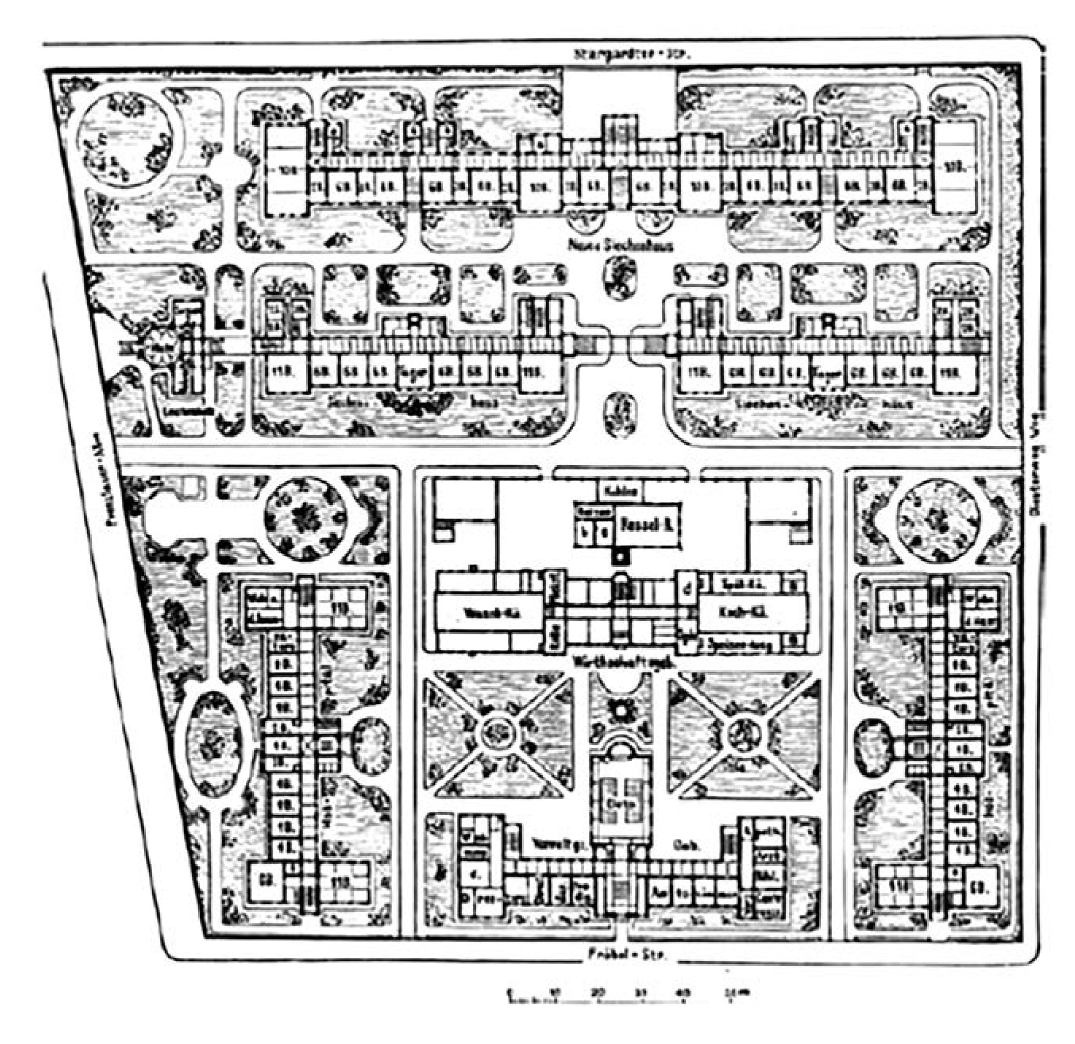


Bild 3.45: Siechenanstalt Fröbelstraße, erbaut 1888-89,
Architekt Hermann Blankenstein, Zeichnung 1888

Blankenstein selbst noch in seinem letzten großen Werk, dem Polizeipräsidium am Alexanderplatz, aus (vgl. Kap. 3.5). Das Städtische Obdachlosenheim, das 1886-87 entstand, war zunächst für die Unterbringung von 1600, nach dem Um- und Erweiterungsbau 1895 für 3400 Personen ausgerichtet.[272] Das zuerst errichtete Hauptgebäude (vgl. Bild 3.46) erinnert mit seinen roten Backsteinen im vierstöckigen Rundbogenstil, dem leicht akzentuiertem Mittelrisalit und dem darauf sowie auf den vier Eckrisaliten angebrachten Türmen an das Polizeipräsidium am Alexanderplatz (vgl. Bilder 3.50, 3.51.), nur dass es sich im Gegensatz zu jenem auf einem rechteckigem Bauplatz befindet

272 Bereits ab 1877 bestand im noch nicht zu Berlin gehörenden Spandau unter dem Namen „Herberge zur Heimat“ ein Obdachlosenasyl für bis zu 60 Personen (vgl. HZH 2020: 1).

und seine Fassade wesentlich einfacher als dort gestaltet ist. Hier waren neben den Unterkünften auch die Verwaltung und die Beamtenwohnungen untergebracht.



Bild 3.46: Städtisches Obdach Fröbelstraße, erbaut 1886-87, erweitert 1895, Architekt Hermann Blankenstein, Fotografie 1895-1905, © Bildarchiv Foto Marburg

Mit der Erweiterung wurden auf dem Hof 40 Schlafsäle für ledige Männer in direkt hinter und nebeneinander gebauten Baracken installiert. Die zehnreihige Anlage mit ihren Seitendachfenstern weist auf die zwanzig Jahre später aufkommende Industriearchitektur hin (vgl. Bild 3.47). Zudem ist festzuhalten, dass mit dieser Anstalt das Pavillonprinzip aufgegeben und zu einer Mischform von repräsentativen großem Verwaltungsvorbau und dahinterliegender höchst einfacher Barackenbauweise zurückgekehrt wurde. Auch wenn Blankenstein die Baracken nicht selbst ausgeführt hat,[273] so ist das Prinzip das gleiche wie in seinem Frühwerk, dem Seuchenlager Moabit. Allerdings liegen die Baracken hier wesentlich gedrängter beieinander, ohne eine garten- oder gar parkähnliche Auflockerung.

Die Unterbringung in dem massiven Hauptgebäude ist ab 1895 neben den dort nach wie vor bestehenden Beamtenwohnungen und den Verwaltungseinrichtungen obdachlosen Familien vorbehalten. „Wegen seiner hygienischen Einrichtungen und modernen technischen Ausstattung galt das Obdach in der

273 Dies wurde vom Stadtbauinspektor Vincent Dylewski und dem Stadtbaumeister Knopff besorgt. Auch in Moabit hatte Blankenstein die zunächst provisorischen Fachwerkbaracken nicht entworfen. Es ist zu vermuten, dass eine solche Bauweise seinen Vorstellungen von Solidität und Funktionalität stark widersprach und er die Konstruktion nur zu gerne an Untergeordnete oder Auftragnehmer delegierte.

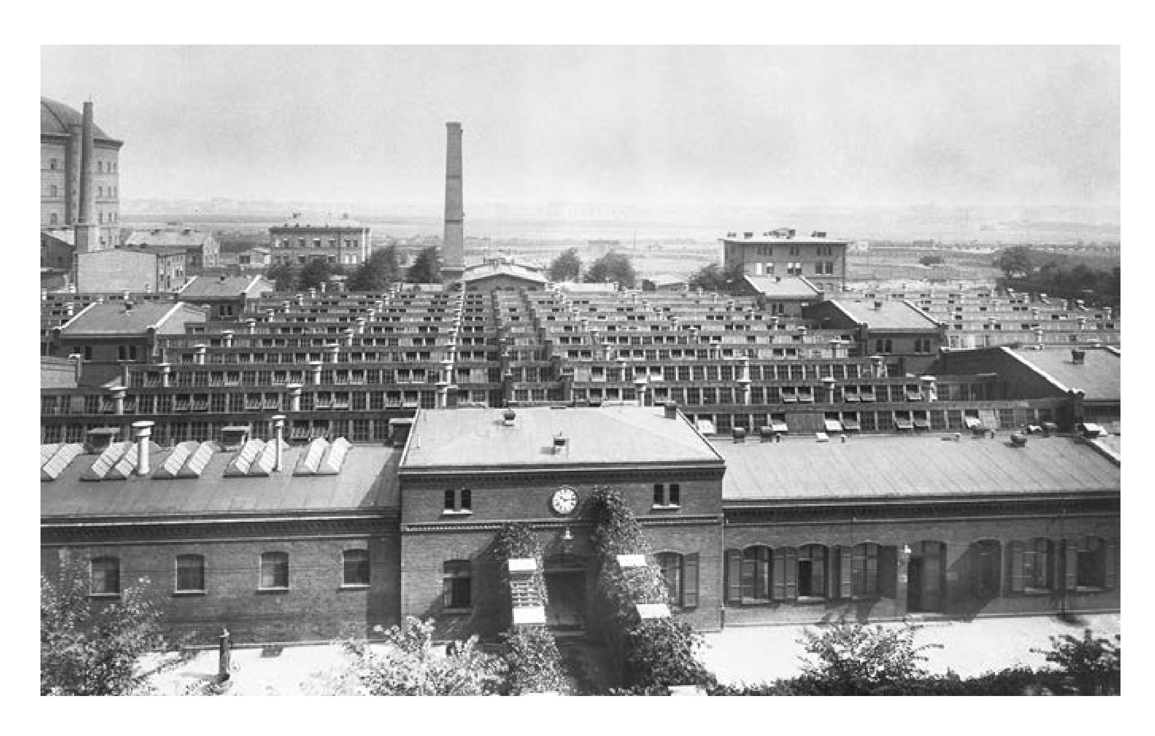


Bild 3.47: Städtisches Obdach Fröbelstraße, Erweiterungsbau 1895, Architekten Dylewski und Knopff, Fotografie: 1895-1920, © Bildarchiv Foto Marburg

Fröbelstraße lange Zeit als ein mustergültiges Beispiel städtischer Fürsorge" (BA Pankow 2011). Dennoch kam es 1911 zu einer Katastrophe, als sich an Weihnachten Hunderte dort übernachtende Obdachlose vergifteten. „Unklar ist, ob die Ursache gepanschter Alkohol oder verdorbener Fisch war. 70 obdachlose Männer starben qualvoll, weitere waren wochenlang krank" (ebd.).[274] Zudem war das Asyl spätestens seit 1910 häufig mit bis zu 5000 Beherbergten chronisch überbelegt. Die Fotografie eines Schlafsaals von 1930 vermittelt davon eine Vorstellung (vgl. Bild 3.48).

„Tätliche Übergriffe des Aufsichtspersonals sowie die ständige Überfüllung der Schlafsäle begründeten den schlechten Ruf dieser vermeintlichen Musteranstalt" (BA Pankow 2011: 2). Zudem sahen sich die Obdachlosen bei vermeintlicher oder geringfügiger Übertretung der rigiden Hausordnung der Gefahr einer Einweisung in ein Arbeitshaus ausgesetzt (vgl. ebd.). Somit ist das Obdachlosenasyl zwar ein weiterer Ausdruck der vielfältigen baulichen Ausdifferenzierung aus der Mischanstalt Arbeitshaus. Im Gegensatz zu den psychiatrischen Einrichtungen bleibt es aber funktional auf das Arbeitshaus bezogen: Die

274 Die Katastrophe nahm Rosa Luxemburg (1912) zum Anlass, die Obdachlosigkeit als dunkle „Lebensbedingung der kapitalistischen Produktion und Entwicklung des Reichtums" (ebd.: 89) zu geißeln. Auf die bauliche Konstitution des Städtischen Obdachs ging sie dabei nicht ein.

mögliche Einweisung in das Arbeitshaus dient zur Disziplinierung und Unterordnung der Obdachlosen.[275] Zwangsarbeit bleibt auch zu Beginn des neuen, des 20. Jahrhunderts, die drohende Strafe für Arme und Marginalisierte.



Bild 3.48: Städtisches Obdach Fröbelstraße, erbaut 1886-87,
Architekt Hermann Blankenstein, Fotografie um 1924, © Bundesarchiv

3.5 Das Polizeipräsidium am Alexanderplatz

Auch das alte Polizeipräsidium am Molkenmarkt entsprach seit der Reichsgründung weder dem Bedarf einer wachsenden Millionenmetropole noch dem Repräsentationsbedürfnis der exekutiven Staatsmacht. Deshalb wurde ab 1886 an zentraler Stelle, am Alexanderplatz, ein neues Präsidium errichtet. Es wurde auf dem Grundstück des alten Arbeitshauses gebaut, das durch Zukäufe auf 15.777 qm erweitert wurde. Das Arbeitshaus wurde abgerissen. Mit der Planung und der Ausführung wurde Hermann Blankenstein betraut. Er errichtete einen viergeschossigen Klinkerbau mit einer Bruttogeschossflächenzahl von 24.365 qm (vgl. Blankenstein 1890: 6). Damit war das Gebäude nach dem Schloss und

275 Auch in den psychiatrischen Einrichtungen wird zur Zwangsarbeit gezwungen. Die Drohung der Ein- oder Rückweisung in das Arbeitshaus ist hier also gar nicht nötig.

dem 1894 fertiggestellten Reichstag das drittgrößte in Berlin.[276] Die Front an der Alexanderstraße maß 192 Meter, zum Alexanderplatz hin 92 Meter. Das Gebäude verzeichnet insgesamt acht Innenhöfe von bis zu 17,5 mal 60 Metern Größe auf einem extrem unregelmäßigen Grundstück, das in einem 45 Grad Winkel südöstlich zum Platz hin lag (vgl. Bild 3.49) und sich rückwärtig an der Krümmung der Stadtbahn zu orientieren hatte.

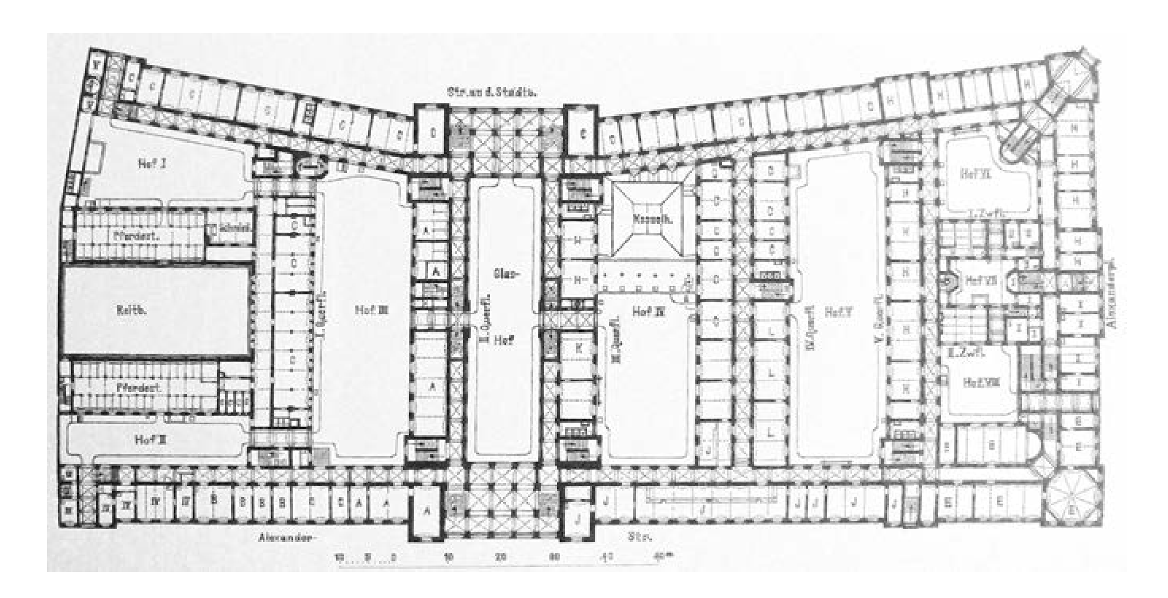


Bild 3.49: Polizeipräsidium am Alexanderplatz, erbaut 1886-90, Grundriss, Architekt Hermann Blankenstein, Druck: 1890, digital nachbearbeitet (Kontrast)

An den Ecken sowie an den Mittelrisaliten der drei freistehenden Fronten ragen mächtige bis zu 60 Meter hohe kupferbewehrte Kuppeln in die Höhe (vgl. Bild 3.50). Das Gebäude wurde von den Berlinern respektvoll ‚rote Burg' genannt und beeindruckte vor allen Dingen durch seine schiere Größe. Wenn es auch durch abgesetzte Friese, Balkone, eingefügte Risalite und im ersten und vierten Stock variierte Fenster im Rundbogenstil für Blankensteins Verhältnisse als abwechslungsreich zu bezeichnen ist, so empfanden Zeitgenossen den Bau dennoch als „uniform" und „stereotyp" (Rapsilber 1900: 429). Betreffs der politischen Ästhetik des Gebäudes ist zunächst einmal auf seine städtebauliche Lage hinzuweisen. Der Alexanderplatz, der bis Ende des 18. Jahrhunderts noch am nördlichen Rand Berlins lag und einen öffentlichen Viehmarkt beherbergte, war nunmehr einer der zentralen Plätze der Stadt. An diesem bereits von repräsentativen Geschäftsgebäuden gesäumten Platz wollte die Stadtverwaltung

276 Von den gebauten Gesamtflächen wurden allein 2460 qm für das integrierte Polizeigefängnis für 382 nicht verurteilte Insassen genutzt.

offensichtlich keine Repräsentanz der Marginalisierten in Form des ansässigen Arbeitshauses mehr dulden. Stattdessen sollte ein imposantes, Respekt einflößendes Gebäude der exekutiven Staatsmacht errichtet werden (vgl. König/ König 1997: 5f.) (vgl. Bild 3.51).



Bild 3.50: Polizeipräsidium am Alexanderplatz, erbaut 1886-90, Blick vom Alexanderplatz, Architekt Hermann Blankenstein, Druck 1896

Dies ging einher mit der gemeinsamen Repräsentanz und Nutzung zweier völlig unterschiedlicher Polizeiinstanzen: „die höhere politische, die sogenannte Landespolizei und die Ortspolizei“ (Blankenstein 1890: 5). Letztere war für (Klein-)

Kriminalität, Ordnungsvergehen etc. zuständig, erstere für Kapitalverbrechen, aber eben auch ‚politische' Delikte wie Verstöße gegen das Versammlungsrecht, Majestätsbeleidigung, Streiks etc. Beide Instanzen wurden im neuen Polizeipräsidium unter einem Dach vereint, wobei der Staat Preußen der Stadt Berlin als Hausherrin Miete für die von ihm landespolizeilich genutzten Räume zahlte. Weitere Folge dieser kombinierten Großpolizeiwache war die Unterbringung von berittenen Bereitschaftspolizisten und ihren Pferden. Durch die zentrale Lage waren sie in der Lage, schnell auf größere (politische) Zusammenkünfte (der in den 1880er Jahren kriminalisierten Sozialdemokraten) zu reagieren (vgl. König/König 1997: 27f.). So ist das Polizeipräsidium am Alexanderplatz in seiner imposanten Größe und seiner umfassenden Funktionalität inklusive eines für fasst 400 Personen ausgelegten Untersuchungsgefängnisses in zentraler Lage Ausdruck des preußischen Polizeistaats (vgl. ebd.: 29).



Bild 3.51: Polizeipräsidium am Alexanderplatz, erbaut 1886-90,
Blick vom Alexanderplatz, rechts der Turm des Amtsgerichts Mitte,
Architekt Hermann Blankenstein, Postkarte um 1900

Bemerkenswert ist, dass es sich weder um ein aus dem Kasernen- noch dem Lagertypus abgeleitetes Gebäude handelt. Stattdessen stellte das Polizeipräsidium in seiner verbundenen Großstruktur mit den (teilweise überdachten) Innenhöfen so etwas wie einen Prototyp für die ab 1890 entstehenden neuen Großanstalten dar: zunächst der Gebäude für die Justizverwaltung (s. u.), dann

auch für das vor den Toren der Stadt in Buch entstehende Krankenhaus (vgl. Kap. 3.3.4). Dass hier nicht im Pavillonstil gebaut wurde, erklärt sich allein aus der Funktion: Auf dem beengten Platz im Stadtzentrum mussten sehr viele Diensteinheiten untergebracht werden, und zudem musste das Gebäude natürlich ausreichend monumental und repräsentativ sein. Also bot sich ein großes, stark binnenstrukturiertes Gebäude an. In dieser aus der Funktion abgeleiteten Ästhetik schlägt das Polizeipräsidium eine Brücke zur Moderne, zumal es durch die systematische und massenhafte Verwendung von Eisenträgern – ähnlich der Bauakademie – perspektivisch in Richtung der Stahlskelettkonstruktion der 1920er Jahre weist. Aber warum wurde der Kasernenstil nicht angewandt? Auch hier steht zu vermuten, dass die Entscheidung gegen ein längsgezogenes oder U-förmiges Gebäude aus der Funktion erklärt werden kann. Kasernen, Schulen und Hospitäler richteten sich in der Blankenstein'schen Architektursprache unmittelbar an die zu Disziplinierenden, die Soldaten, Schüler und Kranken. Das Polizeigebäude dagegen war Arbeitsstätte von über 2000 Beamten. Der Polizeipräsident und sein Stellvertreter sowie weiteres Personal hatten darin ihre Dienstwohnungen. Natürlich gab es auch es auch ‚Kundenkontakt', also (wohl überwiegend unfreiwillige) Besuche der zu disziplinierenden Bevölkerung, zumal in den integrierten Gefängnissen für „vorüber gehend aufgegriffenen Personen" (Blankenstein 1890: 6). Dennoch liegt der Schwerpunkt der Ausrichtung der funktionalen Ästhetik auf den Beamten des Polizeiapparates. Somit ging es hier nicht so sehr um eine disziplinierende Binnen- sondern Außenwirkung, was, so deutet es der Name *Rote Burg* an, wohl durchaus erreicht wurde. Für die Polizeibeamten (zu dieser Zeit waren es nur Männer) sollte das Gebäude einen funktionalen Arbeitsplatz bieten, dessen ästhetische Wirkung sie in ihrem Korpsgeist und ihrer besonderen Stellung in der Gesellschaft bestätigte. Das war in der *Roten Burg* zweifellos der Fall.

Hermann Blankenstein (1890) gibt in der Beschreibung des Gebäudes in der Deutschen Bauzeitung einen bemerkenswerten Einblick in sein Architekturverständnis. Er spricht von Architektur nur, wenn er schmückende Elemente meint.[277] Der Schmuck unterscheidet für ihn die Architektur vom funktionalen Bau, dem er sich hauptsächlich verpflichtet fühlt. So bezeichnet er „eigentlich" (Blankenstein 1890: 5) nur den Blick vom Alexanderplatz über den imposanten Eckturm auf die Fassade der kurzen Seite an der Königsstraße sowie die langgestreckte Front an der Alexanderstraße als architektonisches Erlebnis (vgl. Bild

277 „Außerdem haben die beiden Hauptrisalite an den Längsseiten und der Eckthurm aus architektonischen Rücksichten ein Obergeschoss erhalten […]" (Blankenstein 1890: 6). „Die Architekturtheile der Aussenfront sind in schlesischem Sandstein hergestellt" (ebd.: 17). Dieses Architekturverständnis ist durchaus zeitgemäß und ein Kennzeichen der damals strikt gehaltenen Abgrenzung der Architektur vom Bauingenieurswesen.

3.50).[278] Der Rest des Gebäudes ist für Blankenstein pure Funktion, und unter diesem Gesichtspunkt will er es auch bewertet wissen. Dieser ungeschminkte Funktionalismus liegt allen seinen Anstalten zugrunde und zeigt, dass Blankenstein wesentlich moderner dachte und baute, als seine Zeitgenossen und die meisten Architekturhistoriker unserer Tage es wahrgenommen haben. In seiner Zeit, in der die Architektur als ganzheitliches Repräsentationssystem gesehen wurde – sowohl von den Demokraten mit ihrer Präferenz für die Neorenaissance als auch von Wilhelm II. mit seiner Vorliebe für die Neoromanik und den Barock – wurde Blankenstein als ausdrucksloser Baubeamter geschmäht, sein Nachfolger, der Eklektiker Ludwig Hoffmann, dagegen als „tonangebender Baukünstler“ (Rapsilber 1900: 419) gefeiert.[279] In dessen Gebäuden sahen die Zeitgenossen, dass sich „der neuzeitliche Geist des deutschen Kunstschaffens charaktervoll verkörpert[e]“ (ebd.). Blankensteins Polizeipräsidium war Ausdruck des alten Preußens und dies bei vollem Bewusstsein. Immer wieder geht Blankenstein in den Beschreibungen seiner Gebäude auf die äußerst sparsam verausgabten Mittel und die kurze Bauzeit ein. Die Bauten sind bei ihm immer „solide“ (Blankenstein 1890: 17) und explizit einfach. Die Funktionalität steht eindeutig im Vordergrund. In allen Beschreibungen erwähnt er namentlich die Ausführenden und die anderweitig Beteiligten.[280] Die Werkpräsentation des Baus durch Blankenstein in der *Deutschen Bauzeitung* bleibt bis auf eine dreiseitige Würdigung im Standardwerk *Berlin und seine Bauten* (Architektenverein 1896: 125ff.) die einzige Veröffentlichung zu dem Gebäude.[281] Weitere detaillierte publizistische Auseinandersetzungen mit dem Gebäude sind nicht bekannt. Lediglich kurze Verweise bekannter Architekturkritiker dienen dazu,

278 „Zur Betrachtung aus angemessenem Abstande bietet eigentlich nur die Ecke am Alexanderplatz Gelegenheit, und da dies zugleich der am besten gelegene Theil des Grundstückes was, so ist das Schwergewicht der Architektur auf diese Ecke gelegt worden […]“ (Blankenstein 1890: 5).

279 Ähnlich auch Karl Scheffler: „Hoffmann ist viel besser als Blankenstein, ist mit ihm gar nicht zu vergleichen. Er kommt aus einer ganz anderen Kulturzone daher. Blankenstein war ein schlechter Epigone Wäsemanns [Architekt des Roten Rathauses]; Hoffmann ist für unsere Zeit und für Berlin selbst etwas wie einer neuer Wäsemann. Blankenstein war ein empfindungsloser, kulturarmer Stadtbeamter; Hoffmann ist Repräsentant eines Geistes, der entschieden über dem Niveau der Berliner Gemeindesvertretung steht“ (Scheffler 1913 [1998]: 126).

280 Dieser uneitle Zug stammt aus der Zeit Wilhelms I und sollte in dieser Form weder von Ludwig Hoffmann noch von den ihm folgenden Architekten der Moderne gepflegt werden.

281 Dabei übernimmt der Architektenverein lediglich die technische Beschreibung durch Blankenstein (1890), um das Werk mit einem einzigen Satz verhalten zu kommentieren: „Die Ausführung des Bauwerks ist überall äußerst gediegen“ (Architektenverein 1896: 127).

seinen Architekten als langweilig und öde zu diskreditieren. Dies zeigt deutlich, wie groß die Ablehnung in der deutschen Öffentlichkeit gegenüber dem alten preußischen Baustil mittlerweile war. Über vergleichbar große, gesellschaftlich wie auch kunsthistorisch bedeutendere Neubauten der Zeit wie Reichstag und Berliner Dom wurde dagegen öffentlich zumindest heftig gestritten. So widerfuhr Hermann Blankenstein auch mit seinem letzten großen, vom Bauvolumen her größten Werk, das, was ihm schon vorher als Architekt von über hundert Schulen, mehreren Markthallen und Krankenhäusern sowie weiteren öffentlichen Anstalten widerfahren war: weitestgehende Nichtbeachtung.

3.6 Gerichtsgebäude

3.6.1 Das (alte) Kriminalgericht Moabit

Um die in Folge der erheblichen Bevölkerungssteigerung Berlins quantitativ stark zunehmenden Gesetzesverstöße juristisch besser bearbeiten zu können und die geografisch stark zersplitterte Berliner Justizlandschaft zumindest teilweise zu zentralisieren,[282] wurde von 1877 bis 1882 zunächst das später sogenannte ‚alte' Kriminalgericht an der Straßenkreuzung Rathenower Straße und Alt-Moabit im Stadtteil Moabit gebaut. Ein innerstädtischer Bauplatz wurde als zu teuer und die Nähe zum Zellengefängnis Moabit (vgl. Kap. 3.7.1) sowie die Möglichkeit ein Untersuchungsgefängnis auf dem gleichen Bauplatz zu errichten, wurden als vorteilhaft angesehen (vgl. Architektenverein 1896: 337). Das Gebäude nach dem Entwurf von Baudirektor Herrmann unter Mitwirkung des Oberregierungsrats Busse folgte symmetrisch den Straßenzügen der genannten Kreuzungsstraßen. Während an der hinteren Bauplatzseite dieses ungleichmäßigen Dreiecks ein Untersuchungsgefängnis errichtet wurde (vgl. Kap. 3.7.1), wurde die spitze Ecke zwischen den beiden gleichen Schenkeln des Dreiecks stark abgestumpft. An dieser Stelle errichtete man das Mittelgebäude mit dem Eingangsportal und dem repräsentativen *Schwurgerichtssaal 1*. „Als bedeutsamster Raum des gesamten Etablissements hat der Saal eine bevorzugte Lage in der nach Berlin gerichteten Thurmfront erhalten, in welcher er durch fünf mächtige, mit Sandstein-Mauerwerk versehene Fenster in charakteristischer Weise hervorgerufen ist" (Centralblatt 1882: 56). Mit fast zehn Meter Höhe und Platz für

---

282 Die Dezentralität des Berliner Justizwesens nahm der Architektenverein (1877) zum Anlass einer architekturästhetischen Kritik: „Die mannigfachen Reformen, denen die Organisation der preussischen Justizverwaltung unterworfen worden ist, haben es bisher verhindert, dass die baulichen Anlagen für die Berliner Gerichtshöfe eine definitive und monumentale Gestalt gewinnen konnten" (ebd.: 268).

250 Zuschauer[283] weist dieser Saal alle Merkmale eines ‚moralischen Theaters' auf, in dem wichtige Inszenierungen der wilhelminischen Rechtsprechung abgehalten werden sollten[284] und der vorzugsweise bei „grossen Prozessen zur Verwendung kommen" (ebd.) sollte. Die herausgehobene Gestaltung dieses Saals ging einher mit dem zunehmenden Interesse der Öffentlichkeit an Justizprozessen. So bot die *Berliner Zeitung* ab 1880 zunächst einmal, später zweimal wöchentlich ein „Juristisches Beiblatt" (Kähne 1988: 16), das „von der Sensationsdarstellung bis zur kritisch-kommentierenden Begleitung der alltäglichen Rechtsprechung" (ebd.) eine offensichtlich starke Nachfrage bediente. Die Live-Teilnahme an einem der sogenannten Sensationsprozesse war begehrt und mitunter teuer.[285] Das Gerichtstheater erfreute sich ähnlicher Beliebtheit wie die verschiedenen vorzugsweise privatwirtschaftlich angebotenen Theaterspektakel (vgl. Kap. 4.2). Voraussetzung für die räumliche und publizistische Veröffentlichung des Justizwesens war die 1846 reformierte Strafprozessordnung, die einen öffentlichen Prozess statt des vorher geltenden geheimen Inquisitionsverfahrens vorsah, bei der ein Staatsanwalt das öffentliche Interesse vertrat.

Das Gebäude des Kriminalgerichts (vgl. Bild 3.52) weist deutlich die Züge des Berliner Rundbogenstils auf „und verräth jene Mischung mittelalterlicher Bau- und Constructionsformen mit antikisierenden Einzelbildungen, wie sie die Kirchenbauten der sechziger und siebziger Jahre zum Theil auch der Rathausbau kennzeichnet" (Architektenverein 1896: 338). In der Tat erinnert der dreigeschossige Bau mit seinen das zweigeschossige Eingangsportal flankierenden Türmen deutlich an das Rote Rathaus. Dieses nahezu zur gleichen Zeit entstandene Werk galt der zeitgenössischen Baukritik bereits in den achtziger Jahren als überholt, und so müssen der zitierte Hinweis und die äußerst dürftige Behandlung des Gebäudes in den Bauzeitschriften (lediglich im Centralblatt 1882) sowie im Standardwerk „Berlin und seine Bauten" (Architektenverein 1896: 337-339) als Ablehnung dieses Bauwerks verstanden werden. Das Gebäude ist nicht erhalten gebieben. An seiner Stelle befindet sich heute eine Freifläche, die den Blick auf den parabolischen Teil der Justizvollzuganstalt

283 Damit war der Saal „nur unwesentlich kleiner als der Sitzungssaal des preußischen Abgeordnetenhauses" (Kähne 1988: 16).

284 Die vom preußischen Justizminister in Auftrag gegebenen ornamental angebrachten Sinnsprüche lauteten unter anderem: „Jeder Richter sitzt an Kaisers Statt" (Centralblatt 1882: 57) und „An dem starken Gerichte spürt man des Kaisers Gerechtigkeit" (ebd.). Der Kaiser war also im Verständnis der preußischen Regierung nicht nur oberster politischer Repräsentant, sondern auch oberster Richter.

285 „Glücklich derjenige, der noch [ein Billett] erhascht, denn die kleine rote oder grüne Karte öffnet nicht nur den Zutritt zu dieser sensationellsten und begehrtesten aller Vorstellungen, sie repräsentiert direkt ein Wertobjekt von nicht geringer Höhe. [...] Sollen doch z. B. in den stürmischen Tagen des Plötzenseeprozesses die Einlasskarten mit 40 bis 50 Mark bezahlt worden sein" (Hoeniger 1908: 24).

Moabit, dem früheren ‚Weibergefängnis', einem Verbindungsglied zwischen den beiden Flügeln des Kriminalgerichts ermöglicht (vgl. Bild 3.53).



Bild 3.52: Criminalgericht Berlin, erbaut 1877-82, Ortsteil Moabit, Architekten Hermann und Busse, Fotografie 1896

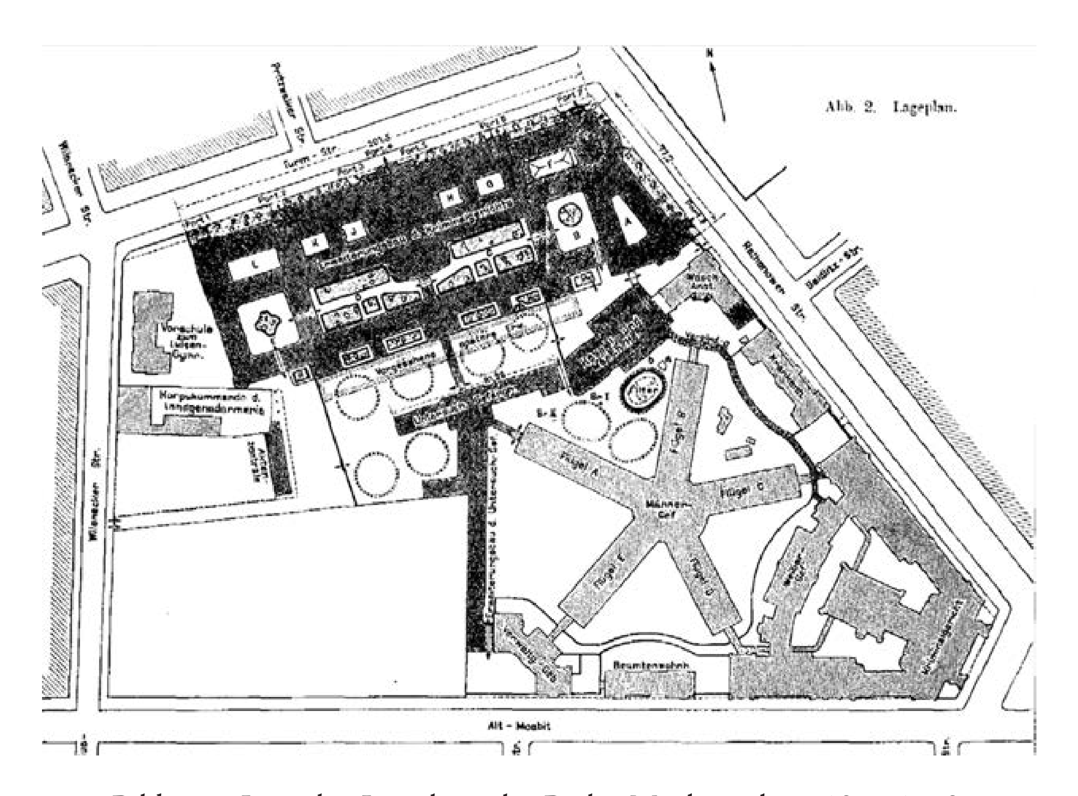


Bild 3.53: Lageplan Justizkomplex Berlin-Moabit, erbaut 1877-1908, Architekten Hermann/Busse/Vohl/Mönnicher, unten rechts das „Alte Criminalgericht", oben und dunkelgrau das neue, Druck 1908

3.6.2 Der (neue) Justizkomplex Moabit

Ungleich größere Aufmerksamkeit erfuhr das fünfundzwanzig Jahren später errichtete *Neue Kriminalgericht*, mit dem sich am Standort Moabit der größte Berliner und schließlich auch deutsche Justizkomplex entwickelte. Hier wurde die seit langem geforderte „monumentale Gestalt“ (Architektenverein 1877: 268) für Berliner Gerichtsgebäude realisiert. Dieses Gebäude ist das Herausragende der 17 um die Jahrhundertwende in Groß-Berlin neu errichteten Gerichtsbauten, in der Mehrzahl Amtsgerichte, die vorzugsweise in neobarocken Formen gestaltet wurden und deren Architekten großen Wert auf Monumentalität legten. Das *Neue Kriminalgericht* wurde vom königlichen Baurat Vohl nach einem Vorentwurf der Bauräte Fasquel und Thömer unter der Oberaufsicht des für alle neuen Gerichtsbauten zuständigen Regierungs- und Baurats Mönnich auf einem fast 40.000 qm großen Bauplatz zwischen Turm-, Wilsnacker und Rathenower Straße errichtet, nördlich angrenzend an das Untersuchungsgefängnis Moabit. Die Anlage befindet sich nur zweihundert Meter entfernt vom Krankenhaus Moabit. Die bebaute Fläche umfasst fast 12.000 qm und umschließt vier große und sieben kleine Innenhöfe. In dem Gebäude wurden nicht weniger als zwei Schwurgerichtssäle, 13 Strafkammersäle und 6 Schöffensäle sowie 691 Büroräume für die Staatsanwälte und weiteres Gerichtspersonal untergebracht. Die Hauptfront an der Turmstraße streckt sich auf 210 Meter, die Seitenfront an der Rathenower Straße immerhin noch auf 90 Meter. Somit sind schon allein die Ausmaße monumental und denen des Polizeipräsidiums ebenbürtig. Diese Monumentalität wird durch die verwendeten Architekturelemente noch gesteigert. An der Straßenkreuzung Turm- und Rathenower Straße, einem Punkt, der „von weither die Blicke auf sich zieht“ (Vohl 1908: 349), fällt eine mächtige 48 Meter hohe Kuppel auf. In dieser befand sich seinerzeit ein 120 Kubikmeter fassender Wasserbehälter für die Versorgung der Anlage. Unter dieser Kuppel erstreckt sich auch heute noch ein an das Römische Pantheon erinnernder, kassettierter Kuppelsaal, der über dem kreisrunden Durchlass vom dritten zum zweiten Stock thront. Die Hauptfront ist durch bis zu zwei Meter vorragenden Vorsprünge kräftig gegliedert. Besonders imposant ist der von Vohl sogenannte *Mittelrisalit*, in dem der Haupteingang, die beiden Schwurgerichtssäle und das noch genauer zu beschreibende Haupttreppenhaus untergebracht sind. Sie werden durch zwei 60 Meter hohe Türme flankiert (vgl. Bild 3.54).

Den Haupteingang am Mittelrisalit schmücken figürliche Darstellungen des ‚Gesetzes‘ und der ‚Macht‘ vom Bildhauer Bendorff. Wer diesen Eingang benutzt, trifft zunächst auf eine ähnlich der Gänge gedrungene und dunkle Eingangshalle in einem barocken Tonnengewölbe (vgl. Bild 3.55).

Die durch die massiven Stützpfeiler unterbrochene Vortreppe hinaufschreitend, gelangt man in das aufwendig mit Werkstein verzierte Haupttreppenhaus, das einen dezidiert „monumentalen Charakter“ (Vohl 1908: 547) haben



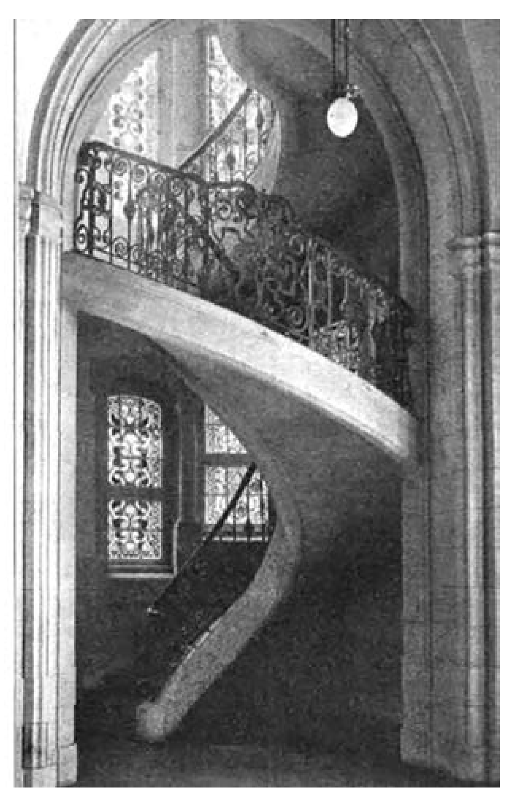
Bild 3.54: Das Neue Kriminalgericht Berlin-Moabit, erbaut 1906-1908, Architekten Carl Vohl und Rudolf Mönnich, Foto: 1908



Bild 3.55: Das Neue Kriminalgericht Berlin-Moabit, erbaut 1906-1908, Eingangsbereich, Architekten Carl Vohl und Rudolf Mönnich, Foto: 1908



Bild 3.56: Das Neue Kriminalgericht Berlin-Moabit, „Flur im Erdgeschoß des Saalbaues mit brückenartigem Einbau für die Gefangenenzuführung“, erbaut 1906-1908, Architekten Carl Vohl und Rudolf Mönnich, Foto: 1908

Bilder 3.57, 3.58: Das Neue Kriminalgericht Berlin-Moabit, erbaut 1906-1908, Architekten Carl Vohl und Rudolf Mönnich, Treppenhäuser, Fotos 1908

sollte (vgl Bilder 3.57, 3.58). Die Treppe formt durch ihre auseinandergezogenen Läufe einen eigenartigen, laut Julius Posener, „präzedenzlosen Raum", der als Vorwegname eines „geheimen Expressionismus" (Posener 1979: 86) gelten könne. Beim Hinaufschreiten der Treppen offenbaren sich dem Betrachter mit jedem Schritt neue Perspektiven. Bereits beim Eintritt aus der dunklen Vor- in die hell erleuchtetet Treppenhalle wirkt die Treppe „entrückt" (Posener 1979: 84). Sie erinnere gleichzeitig an Piranesi und Scharoun (vgl. ebd.). Sie sei weniger ein, wenn auch monumentaler, dennoch funktionaler Aufgang, als vielmehr „eine labyrinthische Raumdurchdringung und -verschiebung" (Posener 1979: 86). Der labyrinthische Charakter setzt sich im Inneren des Gebäudes durch die zahlreichen Gefangenenüberführungen fort und führt dazu, dass das Gebäude auf Besucher bis heute äußerst unübersichtlich und verwirrend wirkt (vgl. Grunwald 2006).[286] Posener vermag nicht zu beantworten, warum es zu diesem

286 „Schon im April 1906 soll die ‚Norddeutsche Allgemeine Zeitung' die Möglichkeiten der Orientierung im Kriminalgericht mit den Worten beschrieben haben: ‚Um sich in dem Labyrinth von Korridoren, Treppen und Seitengängen zurecht zu finden, wird es eines längeren Studiums bedürfen'. Dabei ist das Gebäude doch so

Zeitpunkt im deutschen Gerichtsbau zu solch einer „Raumschöpfung" (ebd.: 86) gekommen sei, verweist aber darauf, dass auch in den anderen von Rudolf Mönnich beaufsichtigten Neubauten für die Amtsgerichte Mitte, Wedding und Schöneberg solch eigenwillige Treppenhallen entstanden seien.

Leider gibt auch die Befragung des *Spiritus Rector* aller Berliner Gerichtsneubauten dieser Zeit, des Regierungs- und Baurats Mönnich, keine Auskunft über den Hintergrund dieser baulichen Eigenart. Es lässt sich lediglich auf die allgemeine Bedeutung der Treppe im Barock hinweisen.[287] Demnach kann man in den fast ausnahmslos im Neobarock errichteten Gerichtsbauten ein Ausdruck der Erhöhung der Gerichtsbarkeit auf ein übermenschliches, ja göttliches Niveau herauslesen,[288] wogegen Besucher und Zeugen aus der „Unterwelt der Arbeit" (Heinrich 2015: 35) in diese göttliche Sphäre eintreten. Deshalb erscheint Posener das Moabiter Treppenhaus entrückt.

Kernbereich der Anlage ist der von Vohl sogenannte *Saalbau*, in dem die Schwurgerichts- und Strafkammersäle der Langerichte 2 und 3 untergebracht sind (vgl. Bild 3.59).[289] Diese sind ebenso wie die entsprechenden Säle im alten

---

einfach zu überschauen: Es hat im Mittelteil um die Haupthalle herum drei und ansonsten vier für Besucher relevante Etagen, die über ein gutes Dutzend versteckter und offener Treppen erreichbar sind. Drei Längsgänge in Ost-West-Richtung und fünfeinhalb bis sechs Quergänge durchkreuzen jede Etage. Zur Haupthalle hin verlaufen der vordere und mittlere Längsgang im Übergang vom Drei- ins Vieretagensystem in Zwischenetagen. Die Nummerierung der Räume tut ein Übriges zur Orientierungshilfe. Sie beginnt beispielsweise im Untergeschoss im vorderen Längsgang rechts von der Haupthalle mit Raum 201. Die ungeraden Anfangszahlen sind der linken Gebäudehälfte vorbehalten. Der Übergang zu den weiteren Gerichtsgebäuden B, C, D, und E befindet sich von der Haupthalle aus betrachtet in der rechten hinteren Gebäudeecke, wo man beispielsweise bei Raum 429, also im ersten Obergeschoss über eine Halbtreppe in die dritte Etage des Gebäudes C und dort logischerweise den Räumen C 201ff. gelangt" (Grunwald 2006: 77).

287 „Lange Zeit hindurch sind barocke Schlösser so gebaut worden, dass von allen Räumen das Treppenhaus den größten Raum beanspruchte. […] Das ist nicht verwunderlich […], denn das Treppenhaus ist ja das Äußere des Inneren. Im Treppenhaus wird in dem Haus selber noch einmal die Ordnung von Innen- und Außenwelt vorgenommen. Und zwar eine Ordnung, die die Innen- und Außenwelt gegenüber der realen Ordnung verschiebt, die man voraussetzt, ehe man ein solches Gebäude betritt. […] Im Treppenhaus zeigt sich wo man herkommt, nämlich aus der Unterwelt" (Heinrich 2015 42). Heinrich nennt das „Geschossverschiebung" (ebd.), die ja im Moabiter Gerichtsgebäude sehr prominent ausgeführt wird – und zwar zwischen dem viergeschossigen „Geschäftsbereich" und dem dreigeschossigen „Saalbau".

288 In der Moabiter Treppenhalle und vor dem Weddinger Gericht stehen Statuen der Göttin Justitia.

289 Die betreffenden Säle des Landgerichts 1 verblieben im alten Kriminalgericht.

Kriminalgericht dezidiert auf eine öffentliche Prozesshaltung ausgerichtet. Dementsprechend bieten sie in ihren Abmessungen von 10 mal 20 Metern bis zu 100 Zuhörern Platz. Ihre große Höhe von 7,4 bis zu 8,5 Metern machte eine differenzierte Geschosshöhengestaltung im Mittelrisalit nötig, die auf eine Anzahl von drei beschränkt ist. Die neben dem Mittelrisalit gelegenen Geschosse des Saalbaus haben eine Höhe von immer noch 6,45 Meter. Im östlich und westlich davon gelegenen sogenannten *Geschäftsbereich* beträgt die Geschosshöhe bei einer Anzahl von vier Etagen (zuzüglich des Erdgeschosses) 3,3 Meter.



Bild 3.59: Das Neue Kriminalgericht Berlin-Moabit, Schwurgerichtssaal des Landgerichts II, Architekten Carl Vohl und Rudolf Mönnich, Fotografie 1908

Diese Staffelung der Geschosshöhe nach öffentlicher Bedeutung findet seine Fortsetzung in der Ausstattung der Säle. Dementsprechend sind die Schwurgerichtssäle mit einer aufwändigen Holzvertäfelung ausgeschmückt, die in Anbetracht der großen Höhe der Säle auch einen die Akustik verbessernden Effekt haben (vgl. Bild 3.59). Die kleineren Strafkammersäle sind mit ornamentalem Deckenstuck versehen. Selbstredend ist die Position des Richters in allen Sälen baulich erhöht. Der ästhetische Eindruck der hohen, verzierten Gerichtssäle

wird verstärkt durch die dagegen niedrig gehaltenen, spätgotischen und spärlich naturbeleuchteten Flure,[290] zumal wenn sie mit den brückenartigen, aber geschlossenen Überbauten für die Gefangenenzuführung gequert werden (vgl. Bild 3.56). Hier fühlt sich der Zuschauer oder der Zeuge klein und gedrungen. Der Eintritt in die hohen Gerichtsäle wirkt dadurch entweder einschüchternd oder befreiend. Von den Gefangenen, die durch die schmalen abgeschirmten Zugänge vom Untersuchungsgefängnis herangeführt werden, werden ähnliche Empfindungen berichtet (vgl. Haase/Borgas 2006, Grunwald 2006).

Mönnich (1907) betont mehrfach die neben den Strafkammersälen herausgehobene Bedeutung der Treppenhäuser,[291] bemängelt aber (selbstkritisch), dass die Gerichtsbauten keinen „klar erkennbaren, eigenartigen" (Mönnich 1907: 657) Bautyp ausbildeten. Das liege daran, dass die „Gerichte noch ebensoviel Verwaltungsstätten, wie Orte der Rechtsprechung" (ebd.) seien. Somit könne der ihm vorschwebende Gerichtsbautyp einer römischen Basilika nicht zweckmäßig für die Zeit sein. Von Posener wird das Neue Kriminalgericht dennoch als eines der für den Wilhelminismus emblematischen und bedeutendsten Bauwerke eingeschätzt.

Die Außenfronten sind ausnahmslos in Werkstein gehalten und sollten in ihrem, so der Architekt, „strengen und maßvollem Barock" (Vohl 1908: 350) an die friderizianische Zeit erinnern. Der Charakter der Anlage ist nach innen und außen (ehr-)furchtgebietend. Nach außen hin sprengt der massive Baukörper trotz aller Gliederung durch sein Bauvolumen und die drei hohen Türme den Maßstab der vor ihm schmal wirkenden Turmstraße. Dennoch wirkt das Gebäude nicht erhaben, sondern eher einschüchternd. Für die Erhabenheit fehlt ein ausreichend bemessener, lichter Vorplatz. Stattdessen ist die Turmstraße durch das südlich gelegene Gerichtsgebäude nahezu permanent verschattet. Lediglich an der nordöstlichen Ecke, mit Blick von der Rathenower Straße auf die Eckkuppel, wirkt das Gericht beeindruckend. Doch durch die leichte Querführung der Straße, weshalb der Turm auf einer stumpfen Ecke platziert ist, wird er im Blick eines nur 100 Meter nördlich vom Gebäude stehenden Betrachters von Mietshäusern verdeckt. Eine monumentale Sichtachse auf das Gebäude ist von keiner Seite gegeben. Eindrucksvoller als die politisch-ästhetische Wirkung ist die technische Modernität des Gebäudes. Diese zeigt sich nicht nur in der eigenen Wasserversorgung, sondern in der Tatsache, dass es das

290 Der Architekt nennt sie „römische Kreuzgewölbe" bzw. „polygone Klostergewölbe" (Vohl 1908: 354). Interessant ist, dass die Gewölbe, anders als beim alten Kriminalgericht, nicht gemauert, sondern aus Eisenbeton gefertigt wurden. Eine baustatische Begründung der gotischen Form ist somit nicht gegeben. Offensichtlich sollte die Form der Gänge durchaus an mittelalterliche Bußorte gemahnen.

291 „Den Mittelpunkt der Anlage [des Kriminalgerichts Moabit] bildet das Haupttreppenhaus […]" (Mönnich 1907: 655).

erste Großgebäude Berlins mit elektrischem Licht war.[292] Ein eigenes, mit Diesel betriebenes Kraftwerk versorgte rund 5000 Glühbirnen mit 220 Volt-Strom.

So scheitert denn am Kriminalgericht Moabit der Versuch, einen ‚Justizpalast' von politisch-ästhetischer Außenwirkung zu bauen[293] ähnlich wie beim Polizeipräsidium am Alexanderplatz an dem zwar großen, aber im städtebaulichen Kontext beschränkten und erhabene Monumentalität nicht erlaubenden Bauplatz. Beide Gebäude wirken frontal betrachtet überdimensioniert und erschlagend. Dagegen ist zum Beispiel der noch wesentlich größere Justizpalast in Brüssel in der städtebaulichen Situation durch große ihn umgebende Freiflächen herausgehoben. An der Hauptfront erstreckt sich ein die gesamte Breite und die Hälfte der Tiefe des Gebäudes einnehmender Platz. Die enormen Freiflächen entstanden für den Preis des radikalen Abrisses eines Teils des Arbeiterviertels *Marolles* (vgl. Loze 1983: 68). Zudem steht der Bauplatz auf einer Anhöhe, dem Galgenberg, die noch zusätzlich aufgeschüttet wurde, sodass sich auf einer Seite bereits das Erdgeschoss des Gerichts höher als die Dächer des angrenzenden Altstadtviertels in der Unterstadt befindet (ebd.: 171). Im boomenden Berlin, in dem die Preise für Bauland auch für den preußischen Staat sehr teuer waren, war die Schaffung einer solch herausragenden baulichen Situation für das Justizwesen nicht bezahlbar. In der Folge wirkt der größte Berliner Justizkomplex in dem damaligen Außenbezirk der Stadt deplatziert.[294] Die wilhelminische Gerichtsbarkeit in Berlin bleibt somit durch ihre dezentrale Verteilung in den Arbeiterstadtteilen Wedding und Moabit und den (noch) nicht zu Berlin gehörenden Vororten Schöneberg, Charlottenburg, Pankow, Lichtenrade, Lichtenberg und Weißensee gekennzeichnet.[295]

---

292 Bis dahin wurden die Gebäude, wenn nicht noch mit Kerzen, dann mit Öllampen beleuchtet.

293 Innerhalb des Gebäudes kann sich der Besucher der beeindruckenden und bedrückenden Wirkung auch heute schwer entziehen (vgl. Fichtner 2000). Die Architektur wirkte selbst auf hochgradig renitente Angeklagte wie Michael *Bommi* Baumann, inzwischen verstorbenes ehemaliges Mitglied der *Bewegung 2. Juni* (1987), disziplinierend.

294 Diese Unangepasstheit in dem von Mietskasernen dominierten Stadtviertel bezeichnete sehr viel später der in diesem Gericht tätige Berliner Generalstaatsanwalt Hansjürgen Karge als „kaiserlichen Faustschlag ins Gesicht der Moabiter Arbeiterklasse" (Fichtner 2000: 6).

295 Das Amtsgericht Tempelhof-Kreuzberg, damals Tempelhof, bestand bereits seit 1882 am Halleschen Ufer. Zu diesem Zeitpunkt war der südliche Teil des heutigen Bezirks Kreuzberg (das später sogenannte Kreuzberg 61) ein bevorzugtes Wohngebiet für Militärs. Proletarisch war lediglich der nördliche Teil (das später sogenannte SO 36).

3.6.3 Das Amtsgerichtsgebäude Mitte

Das neogotische Amtsgerichtsgebäude Wedding, entworfen von Mönnich und Thoemer,[296] ist mit seinem großen 33.000 qm großem Vorplatz (vgl. Bild 3.60) sowie einem wie bei allen Gerichtsneubauten der Zeit beeindruckendem Treppenhaus (vgl. Bild 3.61) in vielerlei Hinsicht eher ein Justizpalast als das Gerichtsgebäude in Moabit. Dennoch kann hier nicht näher auf dieses Gebäude eingegangen werden, da es sich um eines von vielen dezentral gelegenen Amtsgerichten handelte, das weder typologisch noch baugeschichtlich noch in seiner politischen Ästhetik herausragend ist.



Bild 3.60: Amtsgericht Wedding, erbaut 1901-1906, Architekten Rudolf Mönnich und Paul Thoemer, Foto: 1906



Bild 3.61: Amtsgericht Wedding, erbaut 1901-1906, Architekten Rudolf Mönnich und Paul Thoemer, Treppenhaus, Foto: 1906

Dies ist dagegen der Fall beim zentral in der Nähe zum Alexanderplatz gelegenen Amts- und Landesgericht Mitte. Dem Bemühen der preußisch-deutschen Judikative, die dritte Gewalt in einer ähnlich herausragenden baulichen Gestalt zu repräsentieren wie es der Legislative mit dem Reichstag[297] und dem neuen Abgeordnetenhaus[298] gelang, wurde hier am ehesten entspro-

296 Durch die Form der Neogotik ist das 1901 bis 1906 gebaute Amtsgericht Wedding stilistisch die große Ausnahme der Berliner Gerichtneubauten um die Jahrhundertwende.

297 Erbaut von 1884 bis 1894, Architekt Paul Wallot, der nicht der Berliner Architekturschule entstammte.

298 Erbaut von 1882 bis 1899, Architekt Friedrich Schulze, der aus der Berliner Bauakademie hervorging.

chen.[299] Das Gebäude wurde auf Grundlage der Pläne von Rudolf Mönnich und Paul Thoemer in einem zweiten Bauabschnitt von Otto Schmalz in den Jahren 1901 bis 1905 erweitert fertiggestellt, kurz bevor der Architekt im Jahr darauf 45-jährig starb. Die zuvor dort ansässige Kadettenanstalt war bereits 1878 in die neue Groß-Kaserne nach Lichterfelde (vgl. Bild 3.7) verlegt, und das alte frühklassizistische Gebäude aus der Zeit Friedrich II. war kurz nach der Jahrhundertwende abgerissen worden (vgl. Schmalz 1905: 212f.). Thoehmer und Mönnich planten ab 1894 für das 231 bzw. 203 mal 83 Meter große Grundstück einen insgesamt 11 (große und kleinere) Höfe umfassenden Gebäudekomplex, der für kurze Zeit in Berlin nach Schloss und Reichstag der drittgrößte werden sollte.[300] Schmalz transformierte das ursprünglich durchgängig im Neobarock geplante Gebäude, das auf diese Weise stilistisch mit den meisten anderen Gerichtsneubauten der Zeit verbunden gewesen wäre, zu einem eklektizistischen Meisterwerk. Den barocken Teilen (vor allem im Altbau von Mönnich und Thoehmer) fügte Schmalz viele Jugendstilelemente hinzu, sogar einige der Gotik. In Berlin markiert das Gebäude bis zum heutigen Tag eine der wichtigsten Jugendstilarchitekturen. Sehr eloquent verteidigt Schmalz die geschwungenen Formen von Barock und Jugendstil (den er allerdings wie auch die Deutsche Bauzeitung (1907) nicht namentlich erwähnt)[301] und begründet deren Anwendung mit dem unsymmetrischen Bauplatz.[302] Das fünfgeschos-

299 „Kaum eines der Berliner Gerichtsgebäude verdiente den Namen ‚Justizpalast' so sehr wie dieser Pracht- und Repräsentativbau aus dem wilhelminischen Berlin" (Kähne 1988: 97).

300 Mit der Fertigstellung des Kriminalgerichts Moabit übernahm dieses die Position.

301 Dieser Stil war für öffentliche Bauten als zu spielerisch verpönt. Dies wird in einem Nekrolog auf Otto Schmalz deutlich. „Der Künstler" heißt es da, habe sich bei der Gestaltung des Gerichtsgebäudes „zu einer übersprudelnden Fülle origineller Formen hinreißen lassen, die im Inneren der Treppenhalle des zweiten Bauteiles des Amts- und Landgerichtes in Berlin ihren noch eben vertretbaren Höhepunkt erreichte, die aber für die straffe Geschlossenheit eines großen architektonischen Werkes, die keine Zeit, selbst das eigensüchtige Rokoko, übersehen hat, eine unzweifelhafte Gefahr bedeutet" (DBZ 1907: 578).

302 „An dem Äußeren des Hauses hat die Wahl barocker Stilformen die architektonische Bewältigung der umfangreichen Aufgabe in mancher Hinsicht erleichtert. Die Unselbständigkeit des Bauplatzes (mit einer Seite fest an einen Nachbar angewachsen, an einer anderen – Stadtbahn – nur mit Mühe und unvollkommen frei), seine Unregelmäßigkeit, seine Gebogenheit, der Dualismus des Schwerpunkts des Baukörpers, eines sehr ungleichen Zwillingsgeschöpfes, die überwiegende Breitenabmessung der Hauptfront, die in den engen Straßen übersteilen Perspektiven, alles dies wies übereinstimmend in eine freiere malerische Behandlungsweise, in weiche und schmiegsame Bildungen, mehr als das sonst für einen Monumentalbau in unserer Gewohnheit zu liegen pflegt, den wir gern allseitig frei in voller Selbständigkeit sein eigenes mikrokosmisches Gesetz in starrer Regelmäßigkeit und

sige Gebäude weist eine Putzfassade mit einem Mansardwalmdach auf. Es ist im Erdgeschoss durchgängig mit Rustikasteinen verblendet und durch kräftige Giebellinien gegliedert. Fenster und Portale schmücken Werksteinelemente im Jugendstil. An der Nordseite zur Grunerstraße wies das Gebäude zwei imposante barockierende Ecktürme[303] auf und auch das dazwischen gelegene Hauptportal war durch vielfältige barocke Schmuckelemente gekennzeichnet. Mit Schmalz' Worten:

> Die einzelnen Bauglieder wurden unselbständiger zugunsten einer Verschmelzung des Ganzen, wie die Glieder eines lebendigen Leibes ein jedes sich auf ein anderes als seine Ergänzung bezieht, ein jedes das oder die Abzeichen seiner Abhängigkeit vom Ganzen trägt, eine Stufe der Verinnerlichung, weiche z. B. die kleinen Türme an der Lösung finden läßt, die nur durch die genau entsprechende symmetrische Form des anderen Turmes aufgehoben wird, wie eine Hand, ein Arm nur links oder rechts ist und durch die andere Hand erst das Paar zu dem vollkommenen Organe des Leibes wird. (Schmalz 1906: 282)

Auffällig ist, dass das repräsentative Hauptportal an einer kurzen und nicht an der über 200 Meter langgestreckten Längsseite liegt. Aber die nahe gegenüberliegende Bebauung hätte dort einen monumentalen Eindruck verhindert. Diesen Effekt hatten Thoemer und Mönnich beim Landgericht Moabit und seinem an der Längsseite gelegenen Hauptportal studieren können. Dagegen wurde beim Gericht in Mitte eine 90-Grad-Sichtachse auf die Stadtbahn hin ausgerichtet. Da mit der Stadtbahn täglich Zehntausende Berliner an dem Gebäude vorbeifuhren, konnte auf dieser Seite die größtmögliche öffentliche Wirkung des Gebäudes erzielt werden. Aber auch die Front an der Neuen Friedrichstraße (heute Littenstraße) erhielt einen monumentalen Eingangsbereich, der heute als Hauptportal fungiert. Über beiden Eingangsportalen wurden skulpturale und schriftliche Allegorien mit Bezug zum Justizwesen angebracht.[304]

Härte ausgestalten sehen. Aus dem kristallisch Anorganischen und stabil Unvergänglichen vollzog sich damit eine Schwenkung in die das lebendig Organische, labil Vergängliche, aus dem architektonischen ins plastische Ideal. Und gerade dies trifft das Gefühl, das Wesen des Barocks" (Schmalz 1906: 282).

303 Laut Schmalz handelt es sich um „‚Augen' an den großen Ecktürmen, welche aus der Neuen Friedrichstraße und der Stadtbahnseite um die Ecke nach der Grunerstrasse schielen"(Schmalz 1906: 397). „Die großen Ecktürme tragen in den Brüstungen der Obergeschosse an den durch die Wendelsteine nicht besetzten Seiten je die Inschrift: ‚Fürchte Gott, tue Recht, scheue Niemand'" (Schmalz 1906: 403).

304 „Im schmiedeeisernen Tor [...] wägt vor einer mit ihren augenbesetzten Strahlen den Raum durchleuchtenden zentralen Lichtquelle eine Figur mit verbundenem Gesicht zwei Kugeln ‚Jedem das Seine'; zwei Hähne, durch äußere Gewalt zurückgehalten, möchten sich zerfleischen. Die aufgehenden Torflügel erscheinen als Mund eines Gesichtes mit Ohren zum Hören und Augen zum Sehen, unter dessen



Bild 3.62: Amtsgericht Mitte, Blick von der Stadtbahn, erbaut 1894-1904, Architekten Rudolf Mönnich, Paul Thoemer, Otto Schmalz, Foto: 1905



Bild 3.63: Amtsgericht Mitte, Front an der Neuen Friedrichsstraße, erbaut 1894-1904, Architekten Rudolf Mönnich, Paul Thoemer, Otto Schmalz, Foto: 1905

Das Amtsgericht Mitte (heute Landgericht) ist das weitaus prächtigste aller Berliner Gerichtsgebäude und war seinerzeit mit über 7,3 Millionen Reichsmark auch das teuerste (vgl. Schmalz 1906: 416). Es war in beiden Eingangsbereichen durch jeweils eine exzentrische Haupttreppe gekennzeichnet,[305] vor denen sich aber, anders als in Moabit, eine riesige Haupthalle direkt nach dem Eingang erstreckt. Dadurch ist die Wirkung der Treppe noch beeindruckender. Zudem wird die Haupthalle gesäumt von auf drei Etagen angelegten balkonartigen Wandelgängen (vgl. Bild 3.64).

> Die durch alle Geschosse reichende überkuppelte Pfeilerhalle auf nahezu ovalem Grundriss und mit zwei seitlich frei in den Raum gestellten, doppelläufig gegeneinander schwingenden Treppen ist eine der bedeutendsten Raumschöpfungen dieser Zeit in Berlin. Filigrane Metallgeländer, emporenartige Umgänge und Balkone in den oberen Geschossen sowie schlanke Strebepfeiler und ein Sterngewölbe sind die Elemente der Konstruktion, die eine scheinbar schwerelose, fast labyrinthische Wirkung erzeugen. (Landesdenkmalamt 2017: 1)

So wirkt das Jugendstil-Treppenhaus des Amtsgerichts Mitte noch mehr „entrückt“ (Posener 1979: 84) als das im Moabiter Gerichtsbau. Oder wie die DBZ (1907) urteilte:

> Die Einfälle am gesamten Mittelteil des Amtsgerichtes in der Neuen Friedrichstraße sind so geistreich und zeugen im Einzelnen von so hoher künstlerischer Begabung und von einer solchen souveränen Leichtigkeit des Schaffens, daß man darüber das ungebändigt Wilde, ja, man geht nicht zu weit, wenn man für einzelne Teile sagt das Exzentrische, mit einem Worte, wenn man das barocke Barock zugunsten des Künstlers übersieht und sich durch die Sprache der üppig quellenden Phantasie gerne überreden läßt. (DBZ 1907: 578)

Durch den Verzicht auf düstere Gänge und die reichliche Verwendung dekorativer Jugendstilelemente in Tapeten, Holzornamenten und Deckenmalerei und -friesen präsentierte sich dieses Gericht geradezu fröhlich und beschwingt. Eine Wirkung, die die Justizverwaltung ebenso verstört haben dürfte wie die DBZ. Schon „Leichtigkeit“ (ebd.) ist für eine preußische Justizanstalt gewagt, mag aber gerade noch angehen. Das „ungebändigt Wilde“ (ebd.), ja „Exzentrische“ (ebd.) mit der Gefahr der „Ueberschreitung jener Grenze […] die das Erhabene.

wie ein Fallgatter herabhängendem Gezähn der Ein- oder Austretende hindurchzugehen gezwungen ist. Fackeln mit Schwurhänden und unbewegten Flammen bilden die Angeln, eine Wiederholung der Schlangen und der Taube die mittlere Leiste“ (Schmalz 1906: 399).

305 Heute ist nur der Eingangsbereich in der Litten- (vormals Neue Friedrichs-)Straße erhalten.

vom Bizarren trennt“ (ebd.) ist im Kontext einer preußischen Anstalt schlichtweg inakzeptabel. So mutmaßt die DBZ, dass „die Weiterentwicklung des ausgezeichneten Künstlers uns [möglicherweise] vor Enttäuschungen gestellt [hätte]“ (ebd.). Schmalz war, obwohl aus der Berliner Bauakademie stammend, zu phantasievoll, zu spielerisch und zu modern für das Berlin seiner Zeit. Deshalb ist es sicherlich kein Zufall, dass er Stadtbaurat in der damals noch unabhängigen Stadt Charlottenburg war, die als bürgerlich geprägte Großstadt gegenüber Architekturexperimenten aufgeschlossener war als Berlin und sich mit ihnen gerne gegenüber der benachbarten Landes- und Reichshauptstadt profilierte. Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass Schmalz dieses Gerichtsgebäude in Berlin zu Ende bauen durfte.

Die angeführten Beispiele belegen, dass es, anders als bei den Schul- oder Krankenhausbauten, keinen einheitlichen Stil bei Berliner Gerichtsneubauten gab. Dies wurde von den Zeitgenossen bemängelt und auch als Schwäche der Judikative ausgelegt.

> [In Berlin] lag die Möglichkeit, ja der Zwang der Entwickelung eines besonderen Baustiles auf der Hand, und es überrascht immer wieder, daß es trotzdem nicht gelungen ist, für die gerichtliche Architektur Groß-Berlins eine einheitliche Note zu finden. Soviel Gebäude, soviel Stile und soviel Versuche, halb monumental, bald historisch, bald originell, bald gesucht nüchtern und geschäftsmäßig zu wirken. In Moabit ein roter Ziegelpalast, das Kammergericht ein barockes Palais, das Reichsversicherungsamt ein Sandsteinbau in protzigen Neu-Berliner Formen. Der Justizpalast in der Grunerstraße eine Vereinigung aller möglichen Stilarten und Kunstperioden, das Landgericht II [in Moabit, M. G.] eine nüchterne Kaserne, die ebensogut eine Taubstummenanstalt oder ein Gefängnis darstellen könnte. Dabei sind wir noch mitten im Fluß, ein halb Dutzend neuer Gebäude harrt aus Anlaß der Neuorganisation der Enthüllung, und mit Schrecken wird sie von der Berliner Künstlerschaft erwartet. (Hoeniger 1908: 24)

Dieses Zitat belegt die in der jener Zeit geradezu verzweifelte Suche der Berliner Architekten nach Einheitlichkeit in einem ‚neuen Stil‘, welchen man am Ende des Kaiserreichs im Pergamonmuseum und in der Staatsbibliothek (vgl. Kap. 4) mit dem Rückgriff auf den Klassizismus Schinkel’scher Art gefunden zu haben glaubte.

Abschließend muss darauf hingewiesen werden, dass die Berliner Gerichtsbauten der wilhelminischen Epoche in der Literatur nur unzureichend erschlossen sind. Die bis heute umfangreichste Untersuchung von Kähne (1988) wird einem wissenschaftlichen Anspruch nicht gerecht. Auch in der – ohnehin nicht sehr umfangreichen – Neubearbeitung der Verwaltungsgebäude in „Berlin und seine Bauten“ (Architektenverein 1966) findet sich keine vollständige architekturhistorische Darstellung aller um 1900 entstandenen (Groß-)Berliner Gerichtsgebäude. An dieser Stelle kann jedoch auf weitere zweifellos interessante Aspekte nicht eingegangen werden.



Bild 3.64: Amtsgericht Mitte, Treppenhaus, erbaut 1894-1904,
Architekt Otto Schmalz, Foto: 1905

3.7 Gefängnisse

Zum Abschluss dieses Kapitel über die verschiedenen Disziplinierungsanstalten und ihre funktionale und ästhetische Ausdifferenzierung werden nun die Berliner Gefängnisneubauten der (vor-)wilhelminischen Epoche analysiert. Dies geschieht vor dem Hintergrund der oben skizzierten These Michel Foucaults, die Gefängnisse seien – in ihrer panoptischen Form – die typologischen Vorbilder für Anstalten jeglicher Art und damit die bedeutendsten baulichen Einrichtungen der „Formierung der Disziplinargesellschaft“ (Foucault 1975: 279). Seit den 1830er Jahren gab es europaweit Bestrebungen, das Justiz- und Gefangenenwesen zu reformieren. In Deutschland trat vor allen Dingen der

Hamburger Armenarzt Nikolaus Heinrich Julius (1828)[306] für eine Reform ein. Seine Grundannahme war es, statt der bisher üblichen Kollektivhaft eine strenge Einzelhaft anzuwenden, um die Verurteilten aus schädlichen sozialen Beziehungen herauszulösen und zu isolieren. Auf mehreren Reisen in die USA und nach Großbritannien informierte er sich über den dortigen modernen Strafvollzug und veröffentlichte seine Erkenntnisse in Denkschriften und anderen Debattenbeiträgen (vgl. Julius 1837, 1848). Ihm stimmten die meisten der mit dem Strafvollzug beschäftigten Fachleute in der Annahme zu, es gehe dabei um eine Besserung der Delinquenten, was nicht nur im Sinne der Gesellschaft, sondern auch in ihrem eigenen Interesse sei (Jagermann 1848).

3.7.1 Das Zellengefängnis Moabit

Vor diesem Hintergrund wurde von 1842 bzw. 44 bis 1849[307] vom Geheimen Baurat Carl Ferdinand Busse, einem Mitarbeiter Schinkels in der preußischen Oberbaudeputation und dessen Nachfolger als Direktor der Bauakademie, das Zellengefängnis Moabit als preußisches Mustergefängnis errichtet.[308] Busse hat das Gefängnis unter direkter Einflussnahme von Heinrich Julius nach dem Prinzip der Strafanstalt Petonville bei London erbauen lassen.[309] In der Anlage konnten 500 Personen in Einzel- und 65 in Kollektivhaft untergebracht werden. Im Zellengefängnis Moabit wurde das Prinzip der ‚Besserungsanstalt' zum ersten Mal auf preußischen Boden umgesetzt, gab es doch in der Anlage nicht nur einen Arbeitsbereich, sondern auch eine Schule und eine Kirche. Die Insassen sollten also nicht nur von der Gesellschaft weggeschlossen werden, um keinen Schaden mehr anrichten zu können, sie sollten auch, so würde man heute sagen, ‚resozialisiert' werden.

306 In seiner Gestalt personifiziert sich die bis in die 1870er Jahre übliche Vermischung von Armen- und Krankenpflege sowie Kriminalitätsbekämpfung. Sie folgte den pietistischen Annahmen des romantischen Kronprinzen und späteren Königs Friedrich Wilhelm IV., dem das erste systematische Werk über die „Verbesserung der Gefängnisse" (Julius 1828) „mit gnädigster Erlaubnis ehrfurchtsvoll gewidmet" war (ebd.: III).

307 Der genaue Baubeginn lässt sich laut Schäche (1992: 16) nicht mehr datieren.

308 Busse war vor allem für öffentliche Bauten im Rheinland und in Westfalen zuständig und hatte ab Mitte der 1840er Jahre die Oberaufsicht für die Errichtung der preußischen Postamtsbauten inne. Hier exekutierte er, wie auch bei seinen Gerichtsbauten, die Schinkel'schen Direktiven für öffentliche Bauten: Er ließ überwiegend kasernenförmige Rundbogenbauten mittels Backstein bzw. streng klassizistische Gebäude errichten, siehe die Landgerichtsgebäude in Bonn und Düsseldorf (vgl. Beyer et al. 1997).

309 Dieses wiederum war nach dem Vorbild des Eastern State Penitentiary in Philadelphia (USA) gebaut (vgl. Schäche 1992: 15).

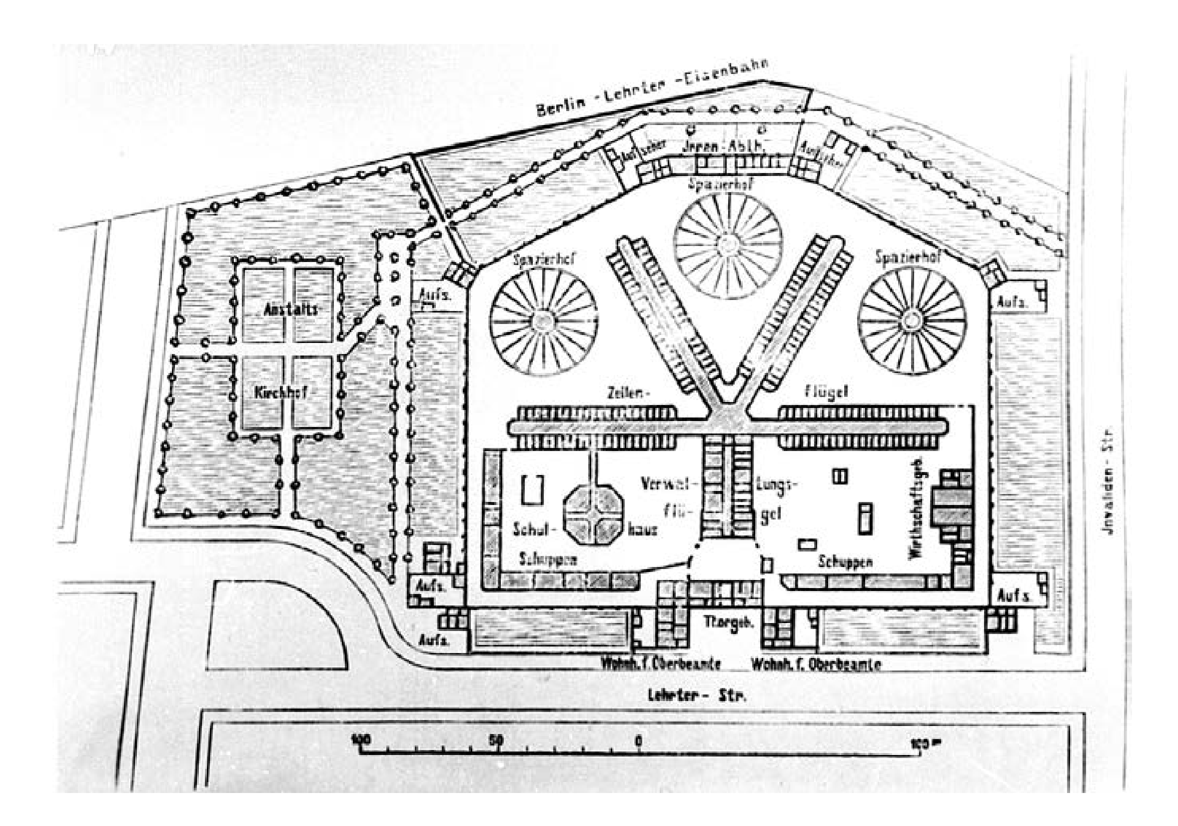


Bild 3.65: Zellengefängnis Moabit, erbaut 1842-1849, Architekt Carl Ferdinand Busse Lageplan, Druck 1896, digital nachbearbeitet (Kontrast)

Baulich variierte die Anstalt das panoptische Prinzip.[310] Von einem zentral gelegenen Turm aus überwachten Wärter die sternförmig auf diesen zulaufenden Gänge und Höfe der fünf Zellenblöcke. Sie konnten allerdings nicht die Einzelzellen einsehen (wie in Benthams Panoptikum). Somit ist hier nicht das Individuum im Fokus der direkten Überwachung, sondern es sind die raren Momente der kollektiven Zusammenkunft. Außer in den Arbeitsräumen, in denen das Sprechen jedoch verboten war, war es das Prinzip dieser Anstalt, dass die Gefangenen streng voneinander getrennt wurden,[311] was laut Foucault (1975: 257f.) zur Selbstdisziplinierung führt. Sie wurden nachts (von 1856 bis 1862 unter dem Anstaltsleiter Hinrich Wichern, einem Schüler Julius', sogar tagsüber) in knapp 10 qm große Zellen gesperrt. Auch der Hofgang wurde bis 1910 in der Isolation vollzogen, „so dass aller Unordnung vorgebeugt wird“ (Wilke 1872:

310 Karl Wilke, seit 1860 Direktor der Haftanstalt, erwähnt in seiner Beschreibung der Anlage explizit „das panoptische Prinzip“ (Wilke 1872 [1992]: 18) derselben.

311 In den „Verhaltungs-Vorschriften“ (Wilke 1872 [1993]: 28) wurde jeder Gefangene verpflichtet, „jedes Versuchs sich zu enthalten, mit seinen Mitgefangenen durch Worte, Zeichen, oder Gebährden, durch Schriftwechsel oder sonst zu verkehren […]“ (ebd.).

21). Selbst die Kirche war nach dem panoptischen Prinzip konstruiert: Die Besucher konnten sich untereinander nicht sehen, sie saßen in mit Sichtblenden versehenen Kirchstühlen, die wie in einem Amphitheater gruppiert waren. Ihr Blick war einzig auf den Pfarrer gerichtet. Dieser wiederum hatte den Überblick über jeden Einzelnen seiner Besucher (vgl. Wilke 1872: 21). „Die Isolierung erstreckt sich hiernach auf Kirche, Schule und Erholungshof und wird selbst bei unvermeidlichen Begegnungen durch die Anwendung einer Kappe ermöglicht" (Architektenverein 1877: 230). Das Zellengefängnis war das erste moderne Berliner Gefängnis und entsprach funktionell in großem Maße der von Foucault konstatierten Individualisierungsmaschine. Im Nachhinein berühmtester Insasse der Anstalt war von 1866 bis 1869 der spätere *Hauptmann von Köpenick*, der in seiner Autobiografie den Gefängnisalltag beschrieben und dabei den Vollzug im Gegensatz zu anderen Haftanstalten, in die er später interniert wurde, als eher milde bewertet hat.[312] Auf Besonderheiten der Architektur geht er nicht ein (Voigt 1909: 24).

Im Zuge der Bautätigkeiten für ein neues Kriminalgericht an der Kreuzung Rathenower Straße und Alt-Moabit wurde von 1877 bis 1882 im rückwärtigen Teil der Anlage ein Untersuchungsgefängnis für 1000 männliche und eines für 220 weibliche Gefangene errichtet (vgl. Bild 3.53). Während das Frauengefängnis für den Gemeinschaftsvollzug ausgerichtet war und sich als parabolische Verbindung zwischen den zwei Flügeln des Gerichts befand, wurde das Männergefängnis als separater Bau für den Individualvollzug „nach dem panoptischen System mit fünf von einer Mittelhalle strahlenförmig ausgehenden Flügeln errichtet" (Architektenverein 1896: 348). Es ist baulich nahezu eine Kopie des Zellengefängnisses Moabit, sodass auf eine genauere Beschreibung verzichtet werden kann. Bemerkenswert ist allenfalls, dass sich in seinem Dachgeschoss große Hafträume für „etwaige Massenverhaftungen" (ebd.) befanden, die sich nur aufgrund politischer Demonstrationen oder Streiks ergaben. Somit ist im Untersuchungsgefängnis Moabit eine bauliche Reaktion auf den seit 1851 bestehenden und mit der Reichsgründung zunehmend verfolgten Straftbestand des „politischen Verbrechens", z. B. nach den §75, 77, 101 und 102 des

312 Voigt beschreibt den „Geist des Hauses […] in der Strafanstalt Moabit […]. Dort war das Beamtenpersonal damals vom ‚Rauhen Hause' bestellt, und es herrschte im großen und ganzen ein humaner Geist, der unnötige Quälereien der Gefangenen ausschloß, ohne doch den Ernst hintenanzusetzen, der unbedingt den verschiedenen Geistern gegenüber herrschen muß, die da zusammenkommen. Ich will glauben, daß auch da Strafen verhängt worden sind, wenn sie sich als notwendig erwiesen, meine aber doch, daß im allgemeinen die Beamten ihre Handlungsweise dem einzelnen gegenüber so eingerichtet haben, daß sie der Ordnung und Zucht des Hauses genügten, ohne den Gefangenen selbst unnötigerweise zu reizen oder zu verletzen" (Voigt 1909: 24).

Preußischen Strafgesetzbuches (Königreich Preußen 1851)[313] zu sehen. Das Untersuchungsgefängnis Moabit ist also ein (weiterer) baulicher Beleg dafür, dass sich unter Wilhelm I. die Auseinandersetzung zwischen Staat und Sozialdemokratie radikalisierte.

3.7.2 Das Strafgefängnis Plötzensee

Wie bei Kranken und ‚Irren' kam es besonders nach der Reichsgründung und dem schnellen Anwachsen Berlins ab 1871 auch bei den straffällig Gewordenen und rechtskräftig Verurteilten zu einer rapiden numerischen Zunahme. Dies lag zu einem nicht unbeträchtlichen Teil an dem §362 des Reichsgesetzbuches (Deutsches Reich 1871), der Obdachlosigkeit faktisch kriminalisierte. Bereits 1868 begann der Staat Preußen deshalb den Bau des Strafgefängnisses Plötzensee für 900 männliche und 300 weibliche Insassen (in getrennten Blöcken) nach den Plänen des Geheimen Baurats Heinrich Herrmann (1881) in der Ausführung des Bauinspektors Paul Spieker. Der Bau wurde erst 1878 vollendet. Zwischenzeitlich wurde das System der Kollektivhaft als zielführender für die Resozialisierung als das Einzelhaftprinzip erachtet. Doch ab 1873 kehrte man wieder zum Prinzip der Isolierhaft zurück. Dies schlägt sich in der baulichen Mischform der Anlage nieder, die sowohl teilweise das panoptische Prinzip als auch den Pavillonstil aufgreift.[314] Ziel dieser „Disposition" (Herrmann 1881: 1) war „neben den Vortheilen einer reichlichen Ventilation" (ebd.) die „Scheidung der Gefangenen in größeren völlig voneinander getrennten Abtheilungen" (ebd.) nach Geschlecht, Alter und Länge der zu verbüßenden Strafe. Ebenfalls baulich getrennt wurden die Häuser der Verwaltung, der evangelischen Kirche, der Ökonomie und die Wohnhäuser der Wärter.

Im Lageplan (vgl. Bild 3.66) sind die unten gelegenen (bis 1873 gebauten) Erstbauten im Pavillonstil deutlich vom oben gelegenen Zellentrakt III, der in einer modifizierten Panoptikumsbauweise errichtet wurde, zu unterschieden.

313 „§75 Majestätsbeleidigung", „§77 Beleidigung von Angehörigen des königlichen Hauses", „§101 Verunglimpfung des Staates", „§102 Beleidigung von Staatsorganen" (Königreich Preußen 1851).

314 Eine von den Preußischen Ministerien des Innern und der Justiz eingesetzte Kommission kam zu dem Schluss, dass „das für ähnliche Anstalten geringeren Umfangs bisher festgehaltene System einer strahlenförmigen Anordnung der Baulichkeiten ausdrücklich nicht für angemessen erachtet, sondern die Errichtung einzelner Gefängnisgebäude mit umschlossenen großen Höfen, auf denen für Rasenplätze und Busch-Anlagen gesorgt ist, vorgezogen [wurde]" (Herrmann 1881: 1).

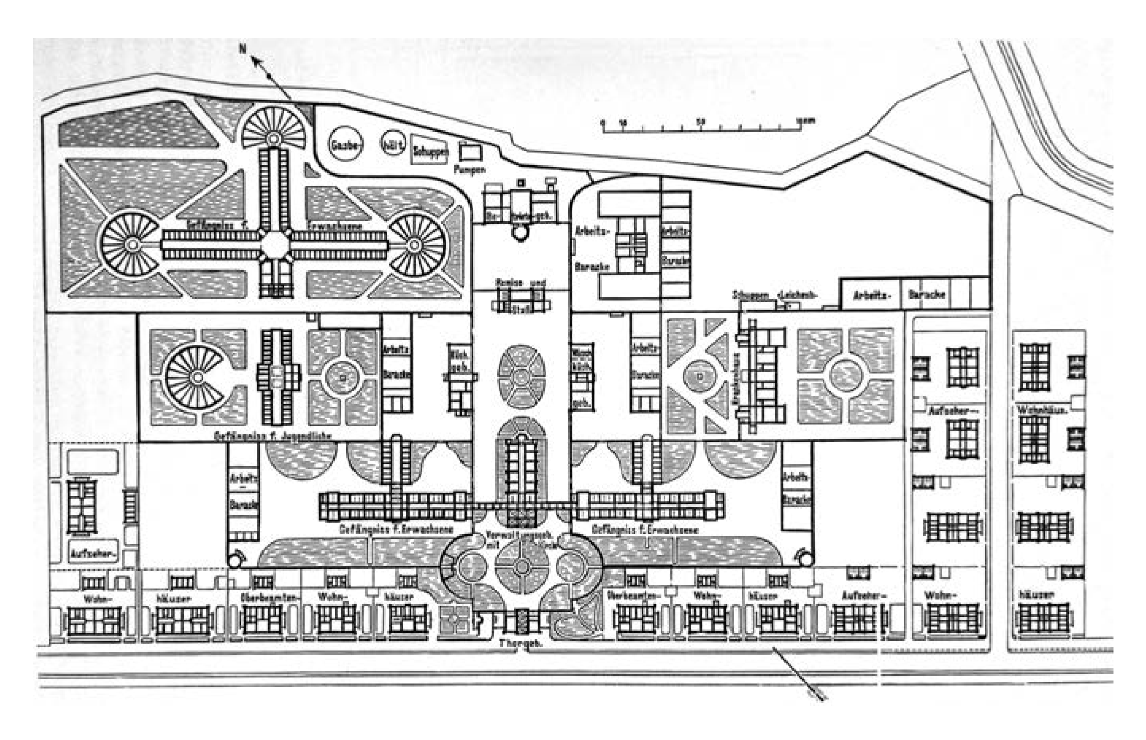


Bild 3.66: Strafgefängnis am Plötzensee, erbaut 1868-1878,
Architekten Heinrich Herrmann und Paul Spieker, Lageplan, Druck: 1881,
digital nachbearbeitet (Kontrast)

Die beiden zuerst (bis 1873) links und rechts vom Verwaltungsgebäude gebauten Hauptblöcke sind mit diesem durch zwei schmale Gänge verbunden. Hinter beiden schließt sich jeweils ein rückwärtiger Trakt im 90 Grad Winkel zentral an die ca. 60 Meter breiten und 10 Meter tiefen Hauptflügel an. Diese Trakte waren für die Isolierhaft bestimmt. Sie bieten auf drei Etagen pro Gang Platz für je 16 Einzelzellen. In den vorderen Haupttrakten sind verschieden große Schlafräume für (im Erdgeschoss) fünf, (im 1. Stock) elf beziehungsweise für 40 Gefangene angeordnet. Dazu wurden die gemauerten Räume durch (in der Länge) zwei mal 1,09 (breite) mal 2,12 (hohe) kleine Holzverschläge geteilt.[315] Dies war ein Zugeständnis an die nun wieder herrschende Doktrin des Isolationsvollzugs. Die Unterbringung in den Gruppenräumen ist also als mehr als beengt zu bezeichnen. Insgesamt 400-450 Insassen waren in den beiden Vorderflügeln auf diese Weise untergebracht. Die einzelnen Zellen sind auf eisernen Galerien erreichbar. Die ursprünglich für diesen Bau geplanten großzügigen gemeinschaftlichen Arbeitssäle wurden schließlich in rückwärtig auf dem Hof befindliche Baracken verlegt. Diese sind nur über die rückwärtigen Trakte zu erreichen und durch eine Mauer von allen anderen Bauteilen getrennt.

315 Dazu bemerkt der Architekt: „Die Breite von 1,09 Metern hat sich als nicht ganz ausreichend erwiesen, weshalb für ähnliche Anlagen an anderen Orten dieses Maaß bis auf 1,25-1,30 vergrößert worden ist (Herrmann 1881: 7).

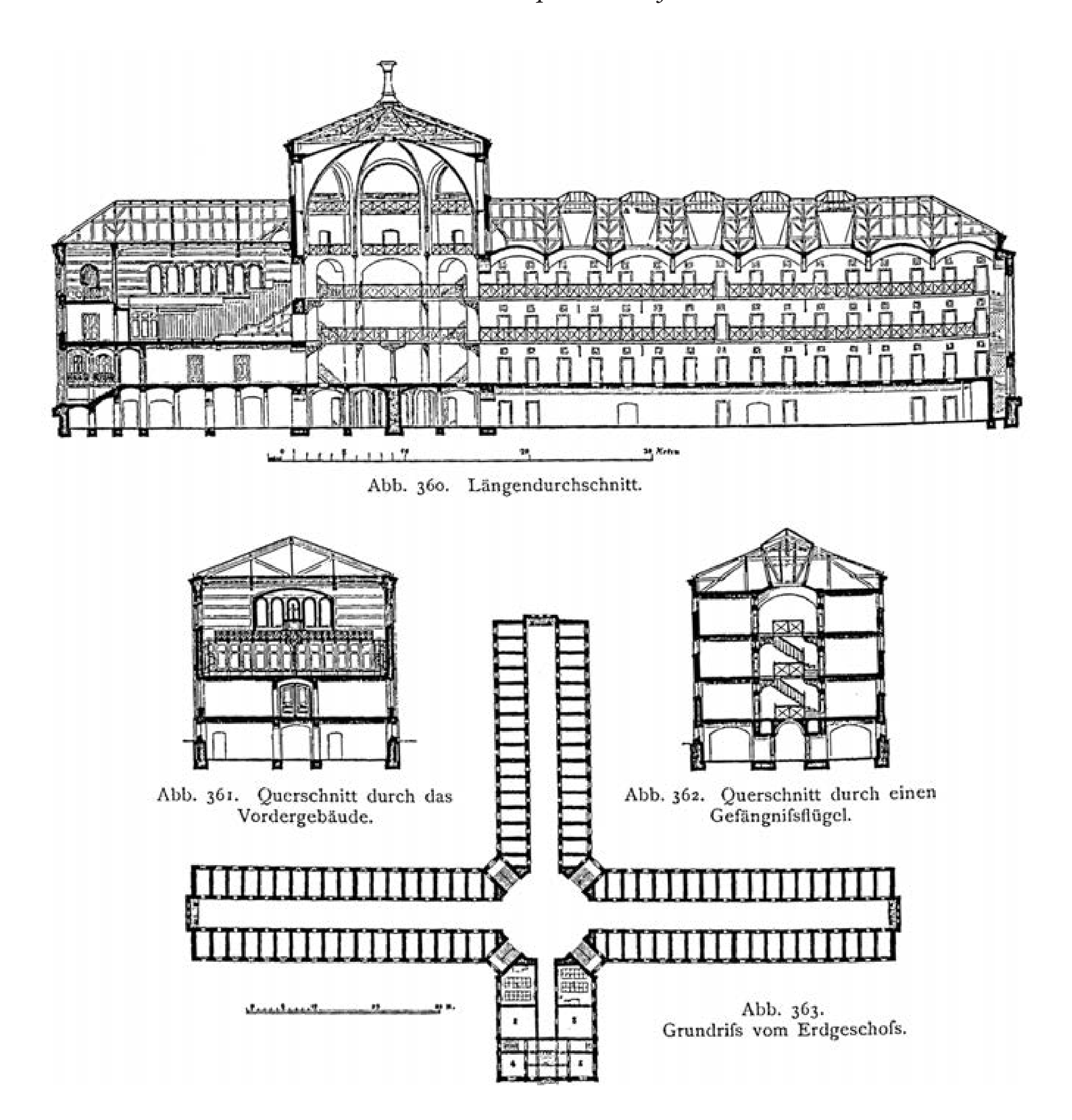


Bild 3.67: Strafgefängnis am Plötzensee, erbaut 1868-1878, Architekten Herrmann und Spieker, Grundriss und Querschnitt durch Block 3, Druck: 1877

Im später gebauten dritten Zellenkomplex (vgl. Bild 3.67) wurden von Beginn an ausschließlich Isolierzellen, 300 an der Zahl, errichtet. Er ist in Form eines Kreuzes angelegt, wobei die Wärter im Schnittpunkt der Senkrechten und der Waagerechten einen ähnlich guten Überblick über die Gänge haben wie in den sternförmigen Anlagen. In diesem Block befanden sich neben den Einzelzellen auch Schulräume, Bibliothek und Kirche, die – wie in Moabit – ebenfalls nach dem panoptischen Prinzip gebaut wurde. Der Zugang zu den „Isoliersitzen" (Herrmann 1881: 9) erfolgte über drei Galeriegänge. Ein weiteres freistehendes Teilgebäude ist der Block für jugendliche Gefangene, der in einem kasernenartigen langgestreckten Gebäude für 106 Insassen ausgeführt wurde, von denen 90

in Isolierzellen untergebracht waren. 16 Gefangene, die tagsüber gemeinschaftlich „gehalten" (Herrmann 1881: 11) wurden, wurden nachts in eiserne „Schlafkäfige" (ebd.) verbracht. Auch dieser Block hatte einen eigenen Gebetsraum und eigene Arbeitsräume. Er unterscheidet sich von den anderen Blöcken vor allen Dingen durch das Weglassen der Fenstergitter. Dafür wurden statt der hölzernen schmiedeeiserne Fenster verwendet.

Alle Blöcke sind durch hohe Mauern voneinander getrennt und nehmen somit die Binnendifferenzierung des Pavillonprinzips auf. Eine weitere Parallele zu den Pavillongebäuden Blankenstein'scher Provenienz lässt sich ziehen, wenn die besondere Bedeutung betrachtet wird, die auf die gute Durchlüftung für die ‚Besserung' der Insassen gelegt wird. Hierauf weist der Architekt mehrfach hin (Herrmann 1881: 1,7,11,12). Alle Einzelgebäude wurden mit rotem Ziegelstein unter expliziter Nennung des Vorbildcharakters der märkischen Mittelalterarchitektur errichtet, wobei das Verwaltungsgebäude einzelne Schmuckelemente wie Friese und einen kirchenähnlichen Mittelrisalit aufweist (vgl. Bild 3.69). Die eigentlichen dreistöckigen Gefängnisbauten sind dagegen trotz eines Mittelrisalits wesentlich einfacher gehalten (vgl. Bild 3.68).[316] Beide haben gotisierende Fassaden mit Rundbogenfenstern im Schinkelstil. Die Risalite erinnern an Westwerke gotischer Kathedralen. Durch diese architektonisch herausragenden Elemente lässt sich am Strafgefängnis Plötzensee eine Assoziation zum kirchlichen Umgehen mit Schuld ziehen, welche durch die bauliche Hervorhebung der Gebetsräume für die beiden christlichen Konfessionen und die jüdische Glaubensgemeinschaft noch verstärkt wird. Durch die Verbindung mit dem weitestgehend individualisierten Vollzug kann die Architektur der Strafanstalt als Aufforderung verstanden werden, in sich zu gehen, sich dabei Gott zuzuwenden und Buße zu tun.

Nach Beendigung der Bautätigkeiten bot die Haftanstalt Platz für 1600 Insassen sowie für 400 Personen der Wärterfamilien, „also die Bevölkerung einer kleinen Stadt" (Architektenverein 1877: 236). Demzufolge musste vom Brunnen bis zur Bäckerei eine eigene Ökonomie etabliert werden. Ebenso wurde ein Krankenhaus mit 120 Betten für die Insassen errichtet. Die insgesamt 17 Wohnhäuser des Wachpersonals und ihrer Familien wurden vor dem eigentlichen Gefängnis, außerhalb der Außenmauer gruppiert, sodass die Strafanstalt bis zum heutigen Tag, von der Straße aus betrachtet, ausgesprochen zivil anmutet. Der 3. Zellentrakt, der vollständige Isolierblock, befindet im hinteren westlichen Winkel der Anlage, sodass er sich den Blicken von der Straße fast gänzlich entzieht. Das

316 „Die Anlage kennzeichnet sich daher von Außen durch als einfacher Backstein-Rohbau mit thunlichster Vermeidung von Formziegeln, wobei unter Verwendung des zu Gebote gestandenen guten Materials aus den Hermsdorfer Ziegeleien bei allen architektonische Gliederungen eine gewisse Einheitlichkeit der Gesamt-Erscheinung des Bauwerks erreicht wurde" (Herrmann 1881: 4).

Gefängnis war bald nach seiner Inbetriebnahme überfüllt, was dazu führte, dass sowohl die im Keller gelegenen Strafeinzelzellen dauerhaft als auch Dutzende Betten im Krankenhaus nachts mit gesunden Gefangenen im Gemeinschaftsvollzug belegt wurden.

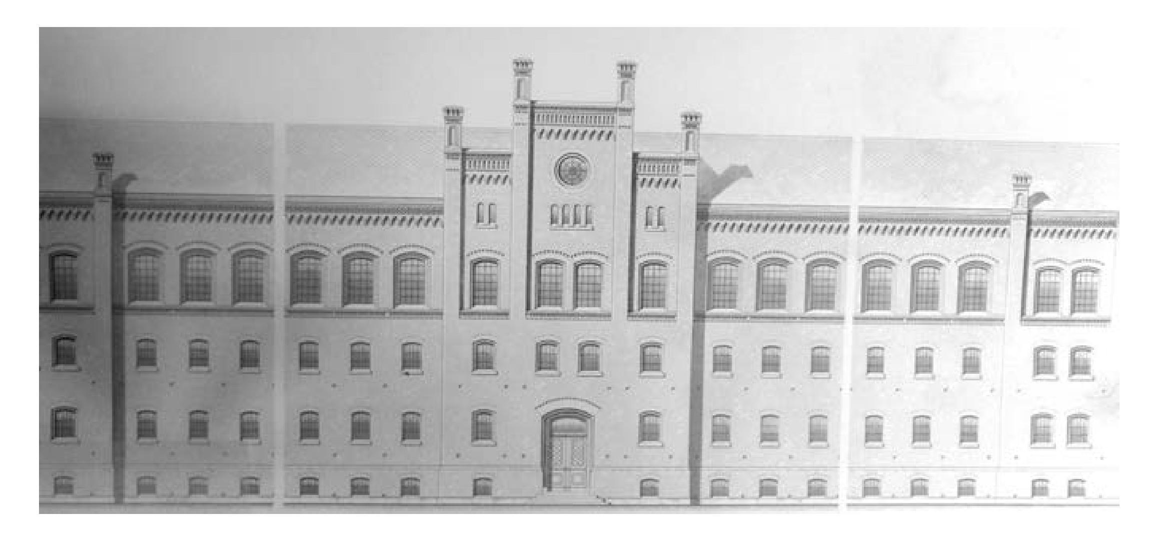


Bild 3.68: Strafgefängnis am Plötzensee, Architekt Heinrich Hermann, Ansicht des 1. und 2. Vorderen Zellentraktes, Druck: 1881, digital nachbearbeitet (Kontrast)

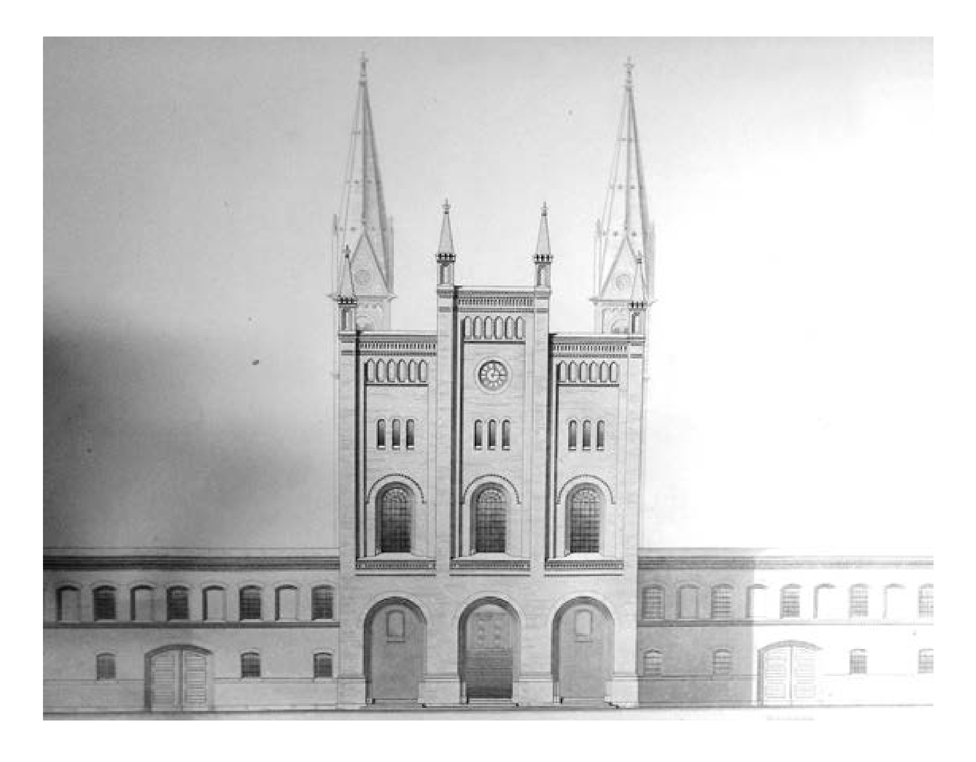


Bild 3.69: Strafgefängnis am Plötzensee, Architekt Heinrich Hermann, Hauptportal am Verwaltungsgebäude, Druck: 1881, digital nachbearbeitet (Kontrast)

3.7.3 Das Strafgefängnis Tegel

Um der permanenten Überbelegung der Berliner Gefängnisse zu begegnen, wurde von 1896 bis 1898 das bis heute größte Gefängnis nicht nur Berlins, sondern Deutschlands „an der westlichen Seite der von Berlin nach Tegel führenden Landstraße“ (Centralblatt der Bauverwaltung 1900: 28) gebaut. Das Gefängnis besteht aus drei halbkreisförmig um einen zentralen Platz gruppierten, kreuzförmigen Zellenblöcke, die für insgesamt 1300 Häftlinge vorwiegend in Einzelhaft konzipiert waren. Die bauliche Gestalt der Zellenblöcke, skizziert von der Bauabteilung des *Ministeriums für öffentliche Arbeiten* und ausgeführt von den Baubeamten Rosenbaum, Saegert und Förster, orientiert sich stark an der Ausführung des 3. Zellenblocks in der Haftanstalt Plötzensee. Wie dort befinden sich die Wohnhäuser der Wärterfamilien vor der Gefängnismauer an der Landstraße und verstellen somit von dieser aus den Blick auf das Gefängnis.

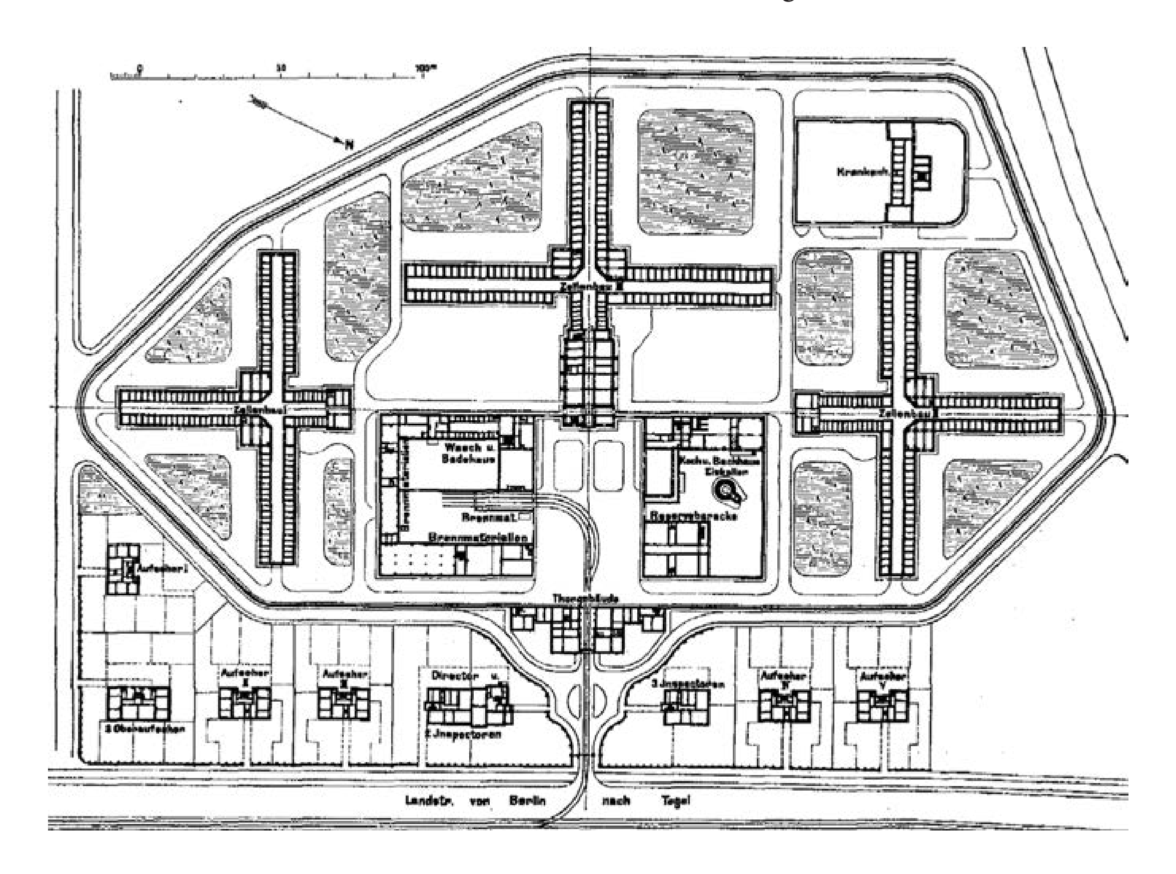


Bild 3.70: Strafgefängnis für Berlin bei Tegel, Lageplan, Architekten: Rosenbaum, Saegert und Förster, Druck: 1900.

Die Bauausführung folgt weitgehend den 1895 von einer *Commission* des *Vereins der deutschen Strafanstaltsbeamten* aufgestellten „Grundsätzen für den Bau und die Einrichtung von Zellengefängnissen“ (Comission 1895). Hierin wird

vor allen Dingen die Abkehr von der fünfstrahligen zugunsten einer kreuzförmigen Bauweise der Zellenblöcke gefordert. Als Begründung wird eine bessere Durchlüftung und eine gleichmäßigere natürliche Beleuchtung angeführt, vor allen Dingen, „wenn die Halbirungslinien [sic!] der Winkel zwischen den Flügeln mit den Himmelsrichtungen zusammenfallen" (ebd.: 9.). Die Zellenflügel wurden rechtwinklig um eine Mittelhalle angeordnet, die einen panoptischen Blick in die Zellenkorridore erlaubte. „Mit Ausnahme des Betraums [...] sind alle Räume überwölbt" (Centralblatt 1900: 29). Die Verwaltung ist im Stirntrakt des Hauptgebäudes untergebracht, im obersten Stockwerk befindet sich, wie von der *Comission* (1895: 19) gefordert, die Kirche. Ebenso folgt die Anlage mit der zentralen Platzierung des Torgebäudes an der Mauerseite zur Landstraße den Vorschlägen der Kommission. Auch mit seiner Lage außerhalb der Stadt nimmt das Strafgefängnis Tegel die Empfehlungen der Kommission auf. Dies wurde einerseits mit den hohen Kosten für Bauplätze in innerstädtischen Gebieten begründet, andererseits mit der „Rücksicht auf die Gesundheit der Anstalt, sowie der Stadt selbst" (Comission 1895: 6). Wichtig sei vor allen Dingen die gute Durchlüftung der Haftanstalt. „Die Ausdünstungen und Auswurfstoffe der Stadt inficieren das Gefängnis und umgekehrt das Gefängnis die Stadt" (ebd.). Außerdem würde in der Stadt „lautes Getöse und Getriebe des Geschäfts- und Vergnügungslebens" (ebd.) den Gefangenen, der „durch die Wucht der Einsamkeit zur Einkehr und Umkehr gebracht werden soll" (ebd.), verwirren und ablenken. Außerdem sei so die Gefahr der Kontaktaufnahme zwischen Insassen des Gefängnisses und der Außenwelt leichter zu unterbinden. Dementsprechend schildert auch Wilhelm Voigt, der sogenannte *Hauptmann von Köpenick*, die Umgebung der Haftanstalt folgendermaßen:

> So lange in der trostlosen Einsamkeit, in die kaum ein Ton menschlichen Lebens hineindringt! Ich glaube nicht, daß ich in der ganzen Zeit meines Aufenthaltes in Tegel [zwei Jahre, MG] fünfzig Menschen außerhalb der Gefängnismauern gesehen habe. Wenn auch mein Blick über die Mauern hinausreichte, so war doch die Gegend, die ich übersehen konnte, so abgelegen, daß selten ein menschlicher Fuß sie betrat. (Voigt 1909: 96)

Mit dem Strafgefängnis Tegel wurde in Berlin das letzte Gefängnis der Kaiserzeit gebaut, obwohl es bereits ein Jahr nach seiner Inbetriebnahme überfüllt war (vgl. Centralblatt 1900: 29). Als Grund dafür ist das Reichsstrafgesetzbuch zu sehen, das auch kleinere Delikte sowie offenkundig durch Armut hervorgerufene Vergehen mit langen Freiheitsstrafen ahndete.[317] Die unverhältnismäßige

317 Voigt (1909) berichtet, dass er seine erste vierundzwanzigstündige Haftstrafe (die die Aufnahme in die preußische Armee verunmöglichte) aufgrund eines durch Prügel erpressten Geständnisses der Bettelei erhielt (vgl. Voigt 1909: 7). Wegen dreifachen Scheckbetrugs, wobei er die angewiesene Summe von drei auf 22 Mark

Rechtsprechung (über-)füllte die Strafanstalten, und die Berliner Verwaltung kam mit dem Gefängnisbau nicht mehr hinterher. Statt nun immer neue Gefängnisse zu errichten, gab es in bürgerlichen Kreisen schon zu Ende des alten Jahrhunderts Überlegungen zur Reform des Strafvollzugs und der Gerichtsbarkeit (Liszt 1881). Doch eine Reform des Strafrechts erfolgte erst in der Weimarer Republik. So entgegnete man der permanenten Überbelegung der Gefängnisse damit, dass Gefangene mit minderschweren Delikten, wie der *Hauptmann von Köpenick*, relativ frühzeitig begnadigt wurden.[318] Und auch die Verfolgung der sogenannten politischen Straftaten, vor allen Dingen durch Sozialdemokraten, wurde nicht mehr so konsequent durchgeführt wie zum Ende des vergangenen Jahrhunderts.[319]

Zudem setzte sich mehr und mehr ein Gedanke des Juristen Franz von Liszt durch: „Sozialpolitik ist die besten Kriminalpolitik“ (Liszt 1905: 146). Die Forderung nach sozialpolitischer Prävention von kriminellen oder politisch-aufrührerischen Aktivitäten wurde auch von den meisten im *Verein für Socialpolitik* assoziierten Ökonomen und Frühsoziologen, den sogenannten *Kathedersozialisten* (vgl. Wagner 1895), vertreten. Damit standen diese Reformer gegen die Mehrheit der etablierten Strafjuristen und Strafanstaltsbeamten (vgl. Comission 1895), die Kriminalität als Krankheit beziehungsweise Seuche betrachteten, welcher mit sozialhygienischen Mitteln zu begegnen sei. Somit steht das Gefängnis auch am Ende des 19. Jahrhunderts immer noch in einem politischen Zusammenhang mit den Anstalten der Gesundheitsfürsorge. Funktional und ästhetisch hatten sich die verschiedenen Anstaltsarchitekturen jedoch weitgehend ausdifferenziert.

änderte, sich also 19 Mark erschwindelte, erhielt er zwölf Jahre Zuchthaus (Voigt 1909: 17).

318 Voigt war also, anders als es das mehrfach verfilmte Drama von Carl Zuckmayer (1930) vermittelt, beileibe kein Einzelfall. Dennoch saß er zwei seiner vier Haftjahre, zu denen er für seine Köpenickiade verurteilt wurde, in Tegel ab. Auch den Haftbetrieb in Tegel, das letzte Gefängnis in dem er einsitzen musste, beurteilte Wilhelm Voigt als „mustergültig“ (Voigt 1909: 93). Es fällt auf, dass Voigt seine erste und seine letzte Station in preußischen Gefängnissen, in Moabit und Tegel, recht positiv darstellt, ganz im Gegensatz zu anderen Haftanstalten, beispielsweise der in Sonnenburg. Dass er sich davon Vergünstigungen versprach, darf bezweifelt werden, denn er verfasste seine auflagenstarke und wirtschaftlich erfolgreiche Autobiografie (mit Hilfe eines ausgebildeten Journalisten), nachdem der Gnadenerlass des Kaisers ihn von der Haft befreit hatte. In Tegel erfuhr er allerdings als der berühmte *Hauptmann von Köpenick* bevorzugte Behandlung (sogar seitens des Anstaltsdirektors), wie er selbst schildert (vgl. Voigt 1909: 93).

319 Auch dies trug dazu bei, dass die Hauptströmung der Sozialdemokratie ihre radikale Opposition gegenüber dem Wilhelminismus nach und nach aufgab (vgl. Bernstein 1899) und 1914 schließlich für die Kriegskredite stimmte.

So ist für diesen Abschnitt festzuhalten, dass die Gefängnisbauweise in Berlin sich bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zwar am Bentham'schen Panoptikum orientiert, allerdings in modifizierter Form umgesetzt wird. Mit dem Strafgefängnis Plötzensee erfährt die Bauweise eine weitere Modifikation: Das panoptische Prinzip wird auf die einzelnen Zellenblöcke beschränkt, deren Anordnung erfolgt jedoch nach dem Pavillonschema. Nach einem kurzen Intermezzo, in dem der Gruppenvollzug als zweckmäßig erachtet wurde, wird in Tegel wieder zum Isolationsvollzug bei Anordnung der Baukörper nach dem Pavillonprinzip zurückgekehrt. Das bedeutet, dass in Berlin das panoptische Prinzip in Reinform niemals zur Anwendung kam.[320] Stattdessen wurden die Gefangenen beim Hofgang, in den Gängen, am Arbeitsplatz oder in den Gebetsräumen zentral kontrolliert. Somit ist Foucault in Bezug auf die Wirkung der Gefängnisse auf die Gefangenen zunächst zuzustimmen, wenn er konzediert: „[D]as erste Prinzip ist Isolierung. […] Isolierung der Häftlinge untereinander. Die Strafe muss nicht nur individuell sein, sondern auch individualisierend" (Foucault 1995. 302). Durch das Pavillonprinzip wurden allerdings kollektivierende Maßnahmen in den Gefängnisvollzug eingeführt. Die Häftlinge wurden nach Geschlecht, Alter, Länge der Strafe, Schwere der Straftat, teilweise auch nach Religionszugehörigkeit zu Gruppen zusammengefasst, die dann in den einzelnen Zellenblöcken auf die beschriebene Weise individualisiert wurden. Die Gefangenen der Berliner Strafanstalten des 19. Jahrhunderts sahen sich also dem *Prinzip der kollektiven Individualisierung* ausgesetzt. Dies mag, wie es Foucault (1995) theoretisch und Wilhelm Voigt (1909) autobiografisch beschreiben, zu einer Internalisierung von Schuld und zu einer Selbstdisziplinierung der Gefangenen geführt haben.

Anders sieht es jedoch mit der Wirkung des Gefängnisses auf die nichtgefangenen Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft und der Vorbildfunktion für die anderen Anstalten aus. Das Wissen um die Existenz von Gefängnissen bedeutet in jeder Gesellschaft in einem gewissen Maß Abschreckung und Disziplinierung. Auch hierin können wir Foucault (1994) folgen. Dass aber allein die Existenz von, in Berlin weitestgehend nicht-panoptischen, Gefängnissen die Durchsetzung der Disziplinargesellschaft, also die durchgängige Selbstdisziplinierung bewirkt, ist jedoch mehr als zweifelhaft. In Berlin war und ist die Drohung gegenüber Renitenten und Devianten mit den Chiffren *Moabit*, *Plötzensee* oder *Tegel* zwar ein geflügeltes Wort (vgl. Hoeniger 1908, Sling 1929).[321] Dies signalisiert den abstrakten Abschreckungscharakter des Gefängnisses. Die

320 Hans Ulrich Wehler (1997: 53) wies bereits darauf hin, dass das panoptische Gefängnis in seiner Reinform in Europa überhaupt nicht gebaut wurde. Lediglich abgewandelte Formen wurden, vor allen Dingen in Großbritannien, realisiert.

321 „‚Moabit' ist heute für alle Welt der kollektive Begriff für eine ganze Anzahl mit der deutschen Strafjustiz in Verbindung stehender Dinge. […] ‚er war schon in Moabit', ‚ein Moabiter Junge' usw. sagt man und wird in Paris und London ebenso wie in

Gefängnisse von Tegel und Plötzensee befanden sich bis in das 20. Jahrhundert hinein durch ihre Lage in bis zu 15 Kilometer von Berlin entfernten Vororten jedoch weitgehend außerhalb des öffentlichen Blickfeldes. Nur die Insassen, nicht aber die Mehrheit der Bürger und Arbeiter war mit dem konkreten baulichen Zwangsverhältnis Gefängnis konfrontiert. Dagegen waren beziehungsweise sind sowohl die Haftanstalt als auch das im Justizkomplex gebaute Untersuchungsgefängnis in Moabit zentral in diesem (ehemaligen) Arbeiterquartier gelegen und von außen einsehbar. Sie greifen mit ihrer Zentralität stärker in den Alltag der Bewohner Moabits ein, welche, wenn sie im Umfeld des östlichen Teils der Turmstraße, Alt-Moabits und der Invalidenstraße wohn(t)en, den täglichen Anblick der Gefängnisse gewohnt waren bzw. sind. Inwieweit dies disziplinierend wirkt(e), lässt sich nur vermuten.[322] Eine Wirkung der Gefängnisse auf Körper und Bewusstsein von Nichtgefangenen dürfte vor allem für die nach §362 des Reichstrafgesetzbuches (Deutsches Reich 1871) Marginalisierten, die Obdachlosen, Bettler, und Prostituierten sowie für ehemalige Häftlinge bestanden haben.

So muss nach Betrachtung der Berliner Haftanstalten zur Bedeutung der (panoptischen) Gefängnisse für die Disziplinargesellschaft festgehalten werden, dass sie als bauliche Instanzen nur auf eine Minderheit der Körper und Subjekte zugreifen. Eine direkte physische und psychische Zurichtung durch Baukörper erhalten die Massen des preußischen Industrieproletariats zunächst in der Schule, die Männer zusätzlich in der Militärkaserne, und schließlich in den beengten Verhältnissen von Mietskaserne und dem Drill in der Fabrik. Die öffentlichen Anstalten wurden aber, wie gesehen, nicht nach dem panoptischen Prinzip gebaut,[323] sondern hatten Kaserne und Lager zum Vorbild. Somit ist Foucault zwar zuzustimmen, dass „die Formierung der Disziplinargesellschaft […] sich innerhalb breiter historischer Prozesse [vollzieht], die ökonomischer, rechtlich-politischer und wissenschaftlicher Art sind" (Foucault 1994: 279), und dies zu der Tendenz führt „[…] die Zahl der Disziplinarinstitutionen zu vermehren" (ebd.: 271). Seine Aussage, die europäische, sich langsam demokratisierende Gesellschaft sei vom „panoptischen Schema" (Foucault 1994: 265) gekennzeichnet, ist jedoch empirisch nicht haltbar.

Rixdorf verstanden" (Hoeniger 1908: 9). In der Hauptstadt der DDR erfüllte die Chiffre *Rummelsburg* diese Abschreckungsfunktion.

322 Während der zwei Jahre als Bewohner einer Wohnung in Alt-Moabit nahezu *vis-a-vis* des Untersuchungsgefängnisses war der permanente Eindruck der Haftanstalt auf den Autor eher deprimierender denn disziplinierender Art.

323 Für die Fabriken mag anderes gelten. Dieser Aspekt war hier jedoch nicht Untersuchungsgegenstand.

3.8 Die Genese der preußischen Anstalt aus Kaserne und Lager – Zusammenfassung und Ausblick

Die politische Ästhetik der sozial-medizinischen und polizeilich-justiziellen Anstalten ist unmittelbar verknüpft mit ihrer Funktion. Die funktionale Genese dieser Anstalten aus der Mischform von Armen- und Krankenhaus spiegelt sich in der ästhetischen Ausdifferenzierung aus den beiden Grundtypen Kaserne und Feldlazarett wider. Dabei lassen sich zwei Phasen feststellen: Die erste Phase ist markiert durch das Wirken Hermann Blankensteins als Berliner Stadtbaurat. Sein von Nüchternheit, Sparsamkeit, weitgehender Schmucklosigkeit bei größtmöglicher Funktionalität geprägter Baustil in Folge der Schinkelschule ist verankert in der politischen Ästhetik Wilhelms I.[324] Dagegen stammen die eklektizistischen, auf Repräsentativität angelegten Bauten Ludwig Hoffmanns nicht zufällig aus der Zeit Wilhelms II., den der bedeutendste Architekturkritiker des späten Kaiserreichs, Karl Scheffler, als „Herrscher über ein Emporkömmlingsgeschlecht" (Scheffler 1910: 137) beschreibt.[325]

In der Architektur der preußisch-deutschen Anstalt wird die ungeordnete Masse zu einem geordneten Kollektiv formatiert. In der Schule, in der mit der Übernahme der Schulaufsichtspflicht durch den Staat im Jahr 1872 bis zum Ende des Jahrhunderts die schon länger bestehende Schulpflicht endlich praktisch durchgesetzt wurde, wird die preußische Disziplin von beiden Geschlechtern (allerding in getrennten Räumen) eingeübt. In den Militärkasernen waren die Männer, aufgrund der ab 1814 in Preußen geltenden allgemeinen Wehrpflicht, welche ab 1871 auf das ganze Reich ausgedehnt wurde, einer prinzipiell siebenjährigen,[326] umso rigideren Disziplinierung ausgesetzt. Das Regime in den Fabriken des 19. Jahrhunderts muss, wie von Foucault (1994: 292) beschrieben, als auf diese Disziplinierungserfahrung aufbauend betrachtet werden, selbst wenn davon auszugehen ist, dass über die Einhaltung der Fabrikdisziplin

324 In einer etwas verklärenden, aber wohl nicht untypischen zeitgenössischen Bewertung: „In seinem Wesen war, trotz der milden Granseigneurzüge, die ihn so liebenswürdig machen, das Herbe, das Trockene und Prosaische sowohl wie das sachlich Tüchtige des alten Berliners" (Scheffler 1910: 136).

325 „In seiner Imperatorengebärde ist etwas Traditionsloses, seiner Repräsentationslust fehlt die Geschichte und darum der sichere Geschmack, sein Temperament ist das eines Großstadtoptimisten" (Scheffler 1910: 137).

326 Aufgrund der starken Bevölkerungszunahme wurde 1890 der zunächst auf drei Jahre bemessene Grundwehrdienst und die vierjährige Ersatzdienstleistung 1. Klasse (die auch zum Teil mit Kasernierung verbunden war) auf eine zweijährige Ausbildungszeit und einen dreijährigen Ersatzdienst begrenzt. Bereits vorher gab es verschieden Ausnahmen von der Regel. Die Mehrheit der (einfachen) jungen Männer ging allerdings sieben Jahre durch die „Schule der Männlichkeit" (Frevert 2001: 228).

ein „alltäglicher ‚Kleinkrieg' zwischen Arbeitern und Aufsichtsführenden statt[fand]" (Kocka 1990: 483). In Berlin kam ab Mitte des Jahrhunderts die Unterbringung der Massen in sogenannten Mietskasernen hinzu.

In Preußen erfolgte die Disziplinierung der Gesellschaft also in Schulen und Kasernen. Dies geschah nicht, wie Foucault für die französische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts behauptet, durch internalisierte Individualisierung,[327] sondern mittels der repressiven Einbindung der Individuen in formierte Kollektive. Alles Individuelle wurde in den preußisch-deutschen Anstalten unterdrückt. Über lange Zeit waren Arbeitshäuser in ihrem diffusen Zuständigkeitsbereich für alle, die von der Norm der Disziplin abwichen, die Korrektionsanstalten, bis sich ab Mitte des Jahrhunderts Krankenhäuser, ‚Irrenanstalten' und Gefängnisse ausdifferenzierten und jeweils eigene Anstaltsformen ausprägten. Hierbei ist festzuhalten, dass bis auf die Gefängnisse, die ihre eigene, vom Panoptikum *abgeleitete* Form fanden, alle preußischen Anstalten, ganz gleich, um welchen funktionalen Typus es sich handelte, von militärischen Einrichtungen geprägte Bauformen ausbildeten.

Mit Ausnahme der Schulen sind die meisten der von Hermann Blankenstein entworfenen Anstalten im Pavillonstil gebaut. Dieser hat sich, wie gesehen, aus dem Militärlager bzw. dem Lazarett einer mobilisierten Armee entwickelt. Während die Schulen im Kasernenstil, also in einem baulichen Typus der stehenden Armee in Friedenszeiten, errichtet wurden, werden Hospitäler, Kranken-, ‚Irren'- und Arbeitshäuser von Blankenstein in einer Form entwickelt, die den Ausnahmezustand markiert. Nachdem sich die ersten Krankenhäuser, zum Beispiel die *Charité*, (vgl. auch Foucault (1975 [1994]: 251ff.) für die Entwicklung in Frankereich) zu Beginn des 18. Jahrhunderts als Institutionen zur Abwehr der Pest etablierten, ist ihre Bauform nach der Mitte des 19. Jahrhunderts direkt beeinflusst von militärischen und militärmedizinischen Erkenntnissen. Diese werden übertragen auf die Gefahrenabwehr nach innen: Die Bekämpfung von Seuchen ist nun der Bekämpfung von sozial Unbotmäßigen gewichen. Die erst allmähliche Ausdifferenzierung von Waisen-, Kranken-, und Irrenhäusern bei gleichzeitiger Bautypenkongruenz belegt die von Foucault (1994: 256) behauptete architektonische Formierung der Differenz von sozial ‚normal' und ‚anders'. Allerdings ist es in Berlin und in ganz Preußen nicht das Panoptikum, welches als Bautyp die Trennung der ‚Anderen' von den ‚Normalen' symbolisiert, sondern der Pavillonstil, der auch (unter anderem von seinem Entwickler Hermann Blankenstein) als *Lagerstil* bezeichnet wurde.

Neben der Kaserne, die für den Schulbau Pate stand, ist in Preußen also das Lager (oder Pavillonsystem) mit seiner ausdifferenzierten Binnenstruktur

327 „Die dicht gedrängte Masse, die vielfältigen Austausch mit sich bringt und die Individualitäten verschmilzt, dieser Kollektiv-Effekt wird durch eine Sammlung von getrennten Individuen ersetzt" (Foucault 1994: 258).

der maßgeblich disziplinierend wirkende Bautyp. Seine politische Bedeutung zeigt sich weniger in seiner baulichen Ästhetik als in seiner funktionalen Ausdifferenzierung. Die amorphe Masse der Waisen, Kranken, Armen, ‚Irren' etc., die bis Mitte des Jahrhunderts ‚ungeordnet' in einer Anstalt, dem Arbeitshaus, untergebracht wurde, wird verteilt in verschiedene Spezialanstalten, welche sich baulich stark ähneln. In ihnen vollzieht sich dann eine starke Binnendifferenzierung. Nach (vermeintlichen) ‚Symptomen' geordnete Kleingruppen werden unter gleichzeitiger Beachtung der Geschlechterdifferenz gebildet und in einem Pavillon bzw. einer Baracke untergebracht. Das ermöglicht sowohl eine medizinisch angemessenere als auch ökonomischere Pflege.[328] All dies lässt sich mit Foucault als ökonomisch effiziente „Ausübung der Macht" (Foucault 1994: 280) oder „Formierung der Disziplinargesellschaft" (ebd.: 279) bezeichnen. Dies geschieht jedoch, um es noch einmal zu wiederholen, nicht auf Grundlage des Panoptikums.

Stattdessen ist es das Militärlager beziehungsweise -lazarett, das als Bautyp für Ordnung der von politischer Seite dekretieren Ausnahmezustände angewendet wird. Zu Beginn des 20. Jahrhundert erfährt die bauliche Organisation des Pavillonstils bzw. Lagers eine radikale Fortentwicklung unter dem Namen Konzentrationslager. Unter dieser Bezeichnung wurden 1904/05 von der deutschen Kolonialmacht im damaligen Deutsch-Südwestafrika Internierungslager errichtet, in denen aufständische Herero und Nama gefangen gehalten und zur Zwangsarbeit gezwungen wurden.[329] Die Konzentrationslager wurden auf höchsten Befehl von Reichskanzler von Bülow eingerichtet[330] und waren eingebunden in die vom militärischen Oberbefehlshaber der deutschen Kolonialtruppen in Deutsch-Südwestafrika, General Lothar von Trotha, verfolgte Völkermordstrategie.[331]

328 Die auffällige Funktionalität der Anlagen zeigt sich zudem in der verkehrlichen Anbindung an die Eisenbahn oder die Schifffahrtswege sowie die interne Randlage ihrer Leichenhäuser mit zum Teil direkten Zugängen zum nächsten Friedhof, sodass die Anstaltsbewohner von Todesfällen möglichst keine Kenntnis erhielten (vgl. Blankenstein 1893; Hoffmann 1907).

329 Erstmalig wurde der Begriff *concentration camp* von der britischen Kolonialmacht im zweiten Burenkrieg (1899-1902) verwandt, um die Lager zu bezeichnen, in denen Frauen und Kinder interniert wurden. Obwohl sie nicht als Vernichtungslager angelegt waren, starben in den drei Jahren über 26.000 Frauen und Kinder infolge der schlechten hygienischen und sonstigen Lebensbedingungen (vgl. Zimmer 2004).

330 In einem Telegramm vom 11. Dezember 1904 forderte Bülow vom Kommandeur in ‚Deutsch-Südwest', Lothar von Trotha, die „Einrichtung von Konzentrationslagern für die einstweilige Unterbringung und Unterhaltung der Reste des Herero-Volkes" (Bülow 1904), was von ihm als Beendigung des Trotha'schen Vernichtungsfeldzugs gedacht war (vgl. Zimmer 2011: 57, Kreienbaum 2015).

331 „Innerhalb der deutschen Grenze wird jeder Herero mit oder ohne Gewehr, mit oder ohne Vieh erschossen, ich nehme keine Weiber und keine Kinder mehr auf,

Von 1904-1908 starben nach offiziellen zeitgenössischen Angaben schätzungsweise über 45% aller Internierten bzw. 17.000 Herero und Nama (Zeller 2004: 76) aufgrund der hygienischen Bedingungen, an Krankheiten, Unterernährung und Kälte.[332] Wenn sich auch in der Literatur kein direkter Hinweis auf die Übernahme von baulichen Prinzipien der preußischen Militär- und sozialmedizinischen Lager auf die Bauweise der Konzentrationslager in Deutsch-Südwestafrika findet, so dürften diese von dem jahrzehntelang akkumulierten Wissen der preußischen Lagerbaumeister nicht unbeeinflusst gewesen sein (vgl. Siebrecht 2013).

Im Jahr 1916 wird dann im damals österreichischen Auschwitz ein Lager für bis zu 16.000 sogenannte ‚Wanderarbeiter', gemeint sind Zwangsarbeiter und Kriegsgefangene, errichtet, das sich vierundzwanzig Jahre später als funktional für das nationalsozialistische Programm zur tödlichen Ausbeutung von Juden, Kommunisten, Sinti und Roma, Homosexuellen und weiteren aus der ‚deutschen Volksgemeinschaft' Ausgestoßenen erwies. Auch hier gibt es, wie bei den Konzentrationslagern in Deutsch-Südwestafrika, keine Quellen, die eine direkte Orientierung der Architekten an den preußischen Lagern belegen. Dennoch sind bauliche Ähnlichkeiten dieses ab 1940 Stammlager Auschwitz I genannten Komplexes zum Beispiel mit dem Arbeitshaus respektive *Arbeitslager Rummelsburg* nicht von der Hand zu weisen. Der Pavillonstil, wenn auch in Auschwitz in wesentlich gedrängterer Form, ist beider baulicher Grundriss, wobei in den Einzelgebäuden das Kasernenprinzip variiert wird: in Auschwitz mit zwei- statt wie in Rummelsburg dreistöckigen Gebäuden. Die offensichtlichste Ähnlichkeit besteht darin, dass beide Lager konstruktiv mit nicht verputzten roten Ziegelsteinen errichtet sind. Es ist anzunehmen, dass sich die baulichen Ähnlichkeiten aufgrund der seit Mitte des Jahrhunderts entwickelten publizistischen Tätigkeit in den Bauzeitschriften ergeben haben. Wie über Neubauten von Gefängnissen, Schulen und Hospitälern wurde dort auch über die zweckmäßige Errichtung von Lagern publiziert. Das Wissen darüber kann als in der deutschsprachigen Architektenschaft als bekannt vorausgesetzt werden.

Angesichts der 1871 einsetzenden Formierung der deutschen Gesellschaft zu einer Volksgemeinschaft mithilfe von *Kasernen* und der massenhaften Abschiebung der stigmatisierten Anderen in *Lager*, mag es kaum überraschen, dass die deutsche Bevölkerung ab 1933 zumindest gleichgültig, wenn nicht zustimmend,

treibe sie zu ihrem Volke zurück oder lasse auch auf sie schießen. Das sind meine Worte an das Volk der Herero. Der große General des mächtigen Deutschen Kaisers" (Trotha 1904). Erst im Jahr 2015 wurde dieses Vorgehen von der Bundesregierung zutreffend als Völkermord bezeichnet (Bundestag 2016).

332 „Daher kann die Behandlung der Kriegsgefangen in den Lagern als eine Fortführung der von General Lothar von Trotha eingeleiteten Vernichtungspolitik gesehen werden" (Zeller 2004: 76).

auf eilig und zahlreich eingerichtete Konzentrationslager reagierte. Das Lager war in seiner Form als Besserungsanstalt für Ausgestoßene und sogenannte ‚Asoziale' etabliert und – auch ästhetisch – im Bewusstsein der ‚ordentlichen Deutschen' verankert. Die deutschen Anstalten nach dem Vorbild der preußischen Lager waren eine wichtige Voraussetzung für die Verrohung und Rücksichtslosigkeit der Mehrheit der Deutschen, welche zumindest nicht genau wissen wollte, was hinter den Mauern und Stacheldrähten der Konzentrationslager passierte (vgl. Benz 2006; Mommsen 2002). Wenn der deutsche Militarismus die *Software* sowohl des deutschen Untertanentums als auch seiner Übermenschenphantasien war, so darf die Architektur der deutschen Anstalten als seine *Hardware* bezeichnet werden. Die Lager waren die Züchtigungsanstalten für die ‚Anderen', die Kasernen die Zuchtstätte für alle ‚ordentlichen Deutschen'. In beiden wurden die Massen geteilt, diszipliniert und zu streng hierarchisch geführten Kollektiven erzogen, die schon vor 1914 bereit sein sollten und es wohl zu einem nicht unbeträchtlichen Teil auch waren, jeden noch so menschenverachtenden und sinnlosen Befehl auszuführen.[333] In der Weimarer Zeit zeigte sich schnell die Sehnsucht der Mehrheit der solchermaßen sozialisierten Masse nach ‚Zucht und Ordnung' (vgl. Benz 1990). So folgte sie, zumal in Anbetracht einer profunden Krise, demjenigen, der den Kasernenhofton am lautesten und überzeugendsten anschlug und die Neuformierung der Kollektive am brutalsten umsetzte.

Literatur und Quellen zu Kapitel 3

Adelung, Johann Christoph (1808 [1801]): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen. Bd. 1: A-E, Wien: Pichler.

Architektenverein – Architekten- und Ingenieurs Verein zu Berlin (Hg.) (1877): *Berlin und seine Bauten*. 2 Theile. Berlin: Ernst und Korn.

Architektenverein – Architekten- und Ingenieurs Verein zu Berlin (Hg.) (1896): *Berlin und seine Bauten*. Berlin: Ernst und Korn.

Architektenverein – Architekten- und Ingenieurs Verein zu Berlin (Hg.) (1966): *Berlin und seine Bauten*. II. Teil, Bauwerke für Regierung und Verwaltung. Berlin: Ernst und Sohn.

333 „Rekruten! Ihr habt jetzt vor dem geweihten Diener Gottes und angesichts dieses Altars Mir die Treue geschworen. […] Kinder Meiner Garde – heisst, ihr seid jetzt Meine Soldaten, ihr habt euch Mir mit Leib und Seele ergeben. Es gibt für euch nur einen Feind, und das ist Mein Feind. Bei den jetzigen sozialistischen Umtrieben kann es vorkommen, dass ich euch befehle, eure eigenen Verwandten, Brüder, ja Eltern niederzuschießen – was ja Gott verhüten möge –, aber auch dann müsst ihr Meine Befehle ohne Murren befolgen" (Wilhelm II. 1893 n. Bentzien 1992: 286).

BA – Bezirksamt Pankow (2011): *Das Städtische Obdach „Palme"*. Gedenktafel an der Fröbelstraße 15, Berlin-Prenzlauer Berg.

Baumann, Michael: *Bommi (*1987): *HiHo. Wer nicht weggeht, kommt nicht wieder.* Hamburg: Frölich und Kaufmann.

Bebel, August (1879 [1906]): *Die Frau und der Sozialismus*. 40. Auflage. Stuttgart: Dietz Nachf. Online: http://dlib.rsl.ru/viewer/01004437420#?page=2. Abgerufen am 13.04.2018.

Beyer, Andres/Savoy, Bénédicte/Tegethoff, Wolff (Hg.) (1997): *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Mitherausgegeben und begründet von Günter Meißner. Bd. 15. München/Leipzig: K. G. Saur.

Bentham, Jeremy (1843): *The Works of Jeremy Bentham, vol. 4 (Panopticon, Constitution, Colonies, Codification)*. Edited by John Bowring. Edinburgh: William Taite.

Bentzien, Hans (1992): *Unterm Roten und Schwarzen Adler – Geschichte Brandenburg-Preußens für jedermann.* Berlin*:* Verlag Volk und Welt.

Benz, Wolfgang (1990): *Herrschaft und Gesellschaft im nationalsozialistischen Staat. Studien zur Struktur- und Mentalitätsgeschichte.* Frankfurt am Main: Fischer.

Benz, Wolfgang (2006): *Ausgrenzung, Vertreibung, Völkermord. Genozid im 20. Jahrhundert.* München: dtv.

Berbig, Roland (2010): *Fontane Chronik*. Berlin: de Gruyter.

Bergdoll, Barry (1997): Mythos Bauakademie. In: Frank Augustin (Hg.): *Mythos Bauakademie. Die Schinkelsche Bauakademie und ihre Bedeutung für die Mitte Berlins*. Berlin: Verlag für Bauwesen, S. 17-36.

Bernstein, Eduard (1899): *Die Voraussetzungen des Sozialismus und die Aufgaben der Sozialdemokratie*. Stuttgart: Dietz Nachfolg. Online: https://archive.org/details/dievoraussetzung00bern/page/n8/mode/2up. Abgerufen am 13.10.2017.

Bezirksamt Tiergarten von Berlin (1972): *1972-1972. Städtisches Krankenhaus Moabit. Festschrift zum 100jährigen Bestehen.* Berlin: Eigenverlag.

Bismarck, Otto von (1862): Programmrede vor der Budgetkommission des preußischen Abgeordnetenhauses am 30. September 1862. In: Hardtwig, Wolfgang/Hinze, Helmut (1997): *Deutsche Geschichte in Darstellung und Quellen*, Bd. 7. Vom Deutschen Bund zum Kaiserreich 1815-1871. Stuttgart: Reclam, S. 409-412.

Blankenstein, Hermann (1868a): Über die praktische Seite des Kirchenbaus unter Bezugnahme auf Schinkel's Entwürfe. Vortrag im Architektenverein zu Berlin am 13. März 1868. In: *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 18, S. 478-490.

Blankenstein, Hermann (1868b): Ueber Anordnung der Barackenlazarethe. In: *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 18, S. 307-309.

Blankenstein, Hermann (1870): Die Lazarettbaracke im Kriege und im Frieden. In*: Deutsche Bauzeitung*, Jg. 4, S. 257-259 u. S. 421-423.

Blankenstein, Herrmann (1877): Schulgebäude. In: *Architekten-Verein zu Berlin*, a. a. O., S. 189-204.

Blankenstein, Hermann (1878): Der Neubau der Dorotheenstädtischen Realschule und des Friedrichs-Werderschen-Gymnasium zu Berlin. In: *Zeitschrift für Bauwesen,* Jg. 27, S. 5-16.

Blankenstein, Hermann (1883): Beschreibung der neu erbauten Irren-Anstalt zu Dalldorf. In: Magistrat zu Berlin (Hg.): *Die Staedtische Irren-Anstalt zu Dalldorf.* Berlin: Springer, S. 33-55.

Blankenstein, Hermann (1889): Über die Ergebnisse der Wettbewerbung zum National-Denkmal für Kaiser Wilhelm. Vortrag im Architekten-Verein zu Berlin am 14. Oktober 1889. Berlin: Ernst und Korn. Online: https://digital.zlb.de/viewer/metadata/34204048/1/. Abgerufen am 23.03.2017.

Blankenstein, Hermann (1890): Das neue Polizei-Dienstgebäude am Alexander-Platz. In*: Deutsche Bauzeitung,* Jg. 24, S. 5-6; S. 17-18.

Blankenstein, Hermann (1896): Die Gebäude der Stadt Berlin auf der Berliner Gewerbe-Ausstellung. In: *Deutsche Bauzeitung*, Jg. 30, S. 500.

Bodenschatz, Harald (1996): *„Der rote Kasten". Zu Bedeutung, Wirkung und Zukunft von Schinkels Bauakademie.* Berlin: Transit.

Borg, Friedrich Karl/Halbach, Bernd/Zander, Konrad (1997): Krankenhäuser bis 1918. In: Architekten- und Ingenieurs-Verein zu Berlin (Hg.): *Berlin und seine Bauten*. Teil VII Band A *Krankenhäuser.* Berlin: Ernst und Sohn.

Börsch-Supan, Eva (2011): *Karl Friedrich Schinkel. Arbeiten für König Friedrich Wilhelm III. von Preußen und Kronprinz Friedrich Wilhelm (IV.).* München: Deutscher Kunstverlag.

Börner, Paul (1882): *Hygienischer Führer durch Berlin*. Berlin: Max Pasch.

Bremer, Alf/Kahr, Gabriele/Porst, Christian/Stein, Michael (2007): *Kreuzberg Chamissoplatz. Geschichte eines Berliner Sanierungsgebietes*. Berlin: Propolis Verlag.

Bruch, Rüdiger vom/Hofmeister, Björn (2000): *Deutsche Geschichte in Darstellung und Quellen*, Bd. 8. Kaiserreich und Erster Weltkrieg 1871-1918. Stuttgart: Reclam.

Bundestag, der Deutsche (2016): Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Abgeordneten Niema Movassat, Wolfgang Gehrcke, Christine Buchholz, weiterer Abgeordneter und der Fraktion DIE LINKE. Sachstand der Verhandlungen zum Versöhnungsprozess mit Namibia und zur Aufarbeitung des Völkermordes an den Herero und Nama. *Drucksache 18/8859*. Berlin. Online: http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/18/091/1809152.pdf. Abgerufen am 13.10.2017.

Butterwege, Christoph (2006): *Krise und Zukunft des Sozialstaats*. 3. erw. Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Bülow, Bernhard von (1897): „Deutschlands Platz an der Sonne." In: *Stenographische Berichte über die Verhandlungen des Reichstags*. IX. Legislaturperiode. V. Session. 1897/98. Bd. 1. Berlin.1898, S. 60. In: Bruch/Hofmeister, 2000, a. a. O., S. 268-270.

Centralblatt der Bauverwaltung (1882): Das neue Criminalgericht in Berlin-Moabit. Jg. 2, Nr. 7, 56-57.

Centralblatt der Bauverwaltung (1900): Das neue Strafgefängnis für Berlin bei Tegel. Hg. v. Preussischen Ministerium der öffentlichen Arbeiten. Jg. 1900, Nr. 5, S. 28-29.

Clark, Christopher/Wolfram Kaiser (Hg.) (2003): *Culture wars. Secular-Catholic conflict in nineteenth-century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Crousaz, Adolf von (1857): *Geschichte des Königlich Preußischen Kadetten-Corps, nach seiner Entstehung, seinem Entwickelungsgange und seinen Resultaten.* Berlin: Schindler. Online: https://books.google.de/books?id=VcJFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false. Abgerufen am 02.02.2020.

Commission des Vereins der deutschen Strafanstaltsbeamten (1885): *Grundsätze für den Bau und die Einrichtung von Zellengefängnissen*. Freiburg i.Br.: Fr. Wagner.

DBZ – Deutsche Bauzeitung (1907): Zum Gedächtnis von Otto Schmalz. In: dies. Jg. 561-563, S. 573-578.

Dekorative Kunst (1916): Die Oberrealschule in Zehlendorf. In: dies. Jg. 19, S. 349-356.

Deutsches Reich (1871): *Strafgesetzbuch*. Online: https://de.wikisource.org/wiki/Strafgesetzbuch_f%C3%BCr_das_Deutsche_Reich_%281871%29. Abgerufen am 19.10.2017.

DWD – Deutscher Wetterdienst (2019: Zahlen und Fakten zum Klima in Berlin. Pressemitteilung. Online: https://www.dwd.de/DE/presse/pressemitteilungen/DE/downloads/Zahlen_Fakten_Berlin.pdf?__blob=publicationFile&v=2. Abgerufen am 17.03.2020.

Dolff-Bonekämper, Gabi (2006): Neue Wache. In: Cramer, Johannes; Nägelke, Hans D. (Hg.): *Karl Friedrich Schinkel. Führer zu seinen Bauten*. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 23-29.

Drexler, Arthur (Hg.)(1977): *The architecture of the École des Beaux-Arts*. London: Secker & Warburg.

Esse, Carl Heinrich (1850): Geschichtliche Nachrichten über das Königliche Charité-Krankenhaus zu Berlin. In: *Annalen der Charité,* Jg. 1, S. 1-45.

Esse, Carl Heinrich (1857): *Die Krankenhäuser. Ihre Einrichtung und Verwaltung*. Berlin: Enslin, 2. Aufl. 1868.

Esse, Carl Heinrich (1861): *Das neue Krankenhaus der jüdischen Gemeinde zu Berlin in seinen Einrichtungen dargestellt*. Berlin: Enslin.

Esse, Carl Heinrich (1868): *Das Barackenlazareth der Königlichen Charité zu Berlin*. Berlin: Enslin.

Esse, Carl Heinrich (1869): Krankenhaus und Barackenlazareth. In: *Zeitschrift für praktische Baukunst,* Jg. 26, S. 293-294.

Fichtner, Ulrich (2000): Die Strafkolonie von Moabit. In: *Die Zeit*, Nr. 37, S. 6. Online: http://www.zeit.de/2000/37/Die_Strafkolonie_von_Moabit/seite-6. Abgerufen am 23.05.2006.

Foucault (1975 [1994]): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Frevert, Ute (2001): *Die kasernierte Nation*. München: Beck.

Geremek, Bronislaw (1988): *Geschichte der Armut. Elend und Barmherzigkeit in Europa*. Aus dem Polnischen von Friedrich Griese. München und Zürich: Artemis Verlag.

Gerstenberg, Adolf (1869): Die Gemeindeschulen der Stadt Berlin. In: *Zeitschrift für Bauwesen*, 19.Jg, S. 58-60.

Gerstenberg, Adolf (Hg.) (1871): *Die städtischen Schulbauten Berlins*. Berlin: Ernst Verlag.

Götzmann, Jutta/Wernicke, Thomas/Winkler, Kurt (Hg.): *Potsdam-Lexikon, Stadtgeschichte von A bis Z*. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg.

Großmann, Ulrich (1992): Alter Stil und neue Bauaufgabe: Architektur der Neorenaissance. In: ders./Petra Krutisch (Hg.): *Renaissance der Renaissance.* Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 419-435.

Grotjahn, Alfred (1900): Vorwort. In: *Jahresbericht über die Fortschritte und Leistungen auf dem Gebiete der sozialen Hygiene und Demographie.* Band 3, 1904, S. III-XV.

Grunwald, Michael (2006): Ein Gebäude wird 100: Und Gerichtsunkundige brauchen fast genauso lang, um sich darin zurechtzufinden. In: Woisnitzka, Alois (Hg.): *Das Neue Kriminalgericht in Moabit. Festschrift zum 100. Geburtstag am 17. April 2006.* Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag., S. 77-86.

Gutzkow, Karl (1855): *Die Diakonissin. Ein Lebensbild*. Frankfurt a. M.: Literarischen Anstalt.

Haase, Norbert/Hans-Michael Borgas (2006): Bau- und andere Geschichten aus dem Kriminalgericht Moabit (eine Führung durch das „Neue" Kriminalgericht). In: Woisnitzka, Alois (Hg.): *Das Neue Kriminalgericht in Moabit. Festschrift zum 100. Geburtstag am 17. April 2006*. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag, S. 11-28.

Herrmann, Heinrich (1881): *Das Neue Strafgefängnis am Plötzensee bei Berlin*. Berlin: Ernst & Korn.

Hitzig, Eduard (1832): *Annalen der deutschen und ausländischen Criminal-Rechts-Pflege*. Bd. 14. Berlin: Dümler.

Hoffmann, Ludwig (1907a): *Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten und Einzelheiten*. Fünfter Band. Berlin: Ernst Wasmuth.

Hoffmann, Ludwig (1907b): *Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten und Einzelheiten*. Sechster Band. Das Rudolf-Virchow-Krankenhaus. Berlin: Ernst Wasmuth.

Hoffmann-Axthelm, Dieter (1989): Bethanien – Eine historische Anmerkung zum Verhältnis von Architektur und Ideologie. In: Günther, Sonja/Dietrich Worbs (Hg.): *Architektur. Experimente in Berlin und anderswo. Festschrift für Julius Posener.* Berlin: Verlag Sabine Konopka, S. 138-153.

Hoeniger, Franz (1908): *Berliner Gerichte.* Vierte Aufl. Großstadt-Dokumente, hrsg. von Hans Ostwald, Bd. 24. Berlin und Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger.

HzH – Herberge zur Heimat (2020): Eine lange Geschichte. Online: https://www.hzh-ev.de/vereinsgeschichte.htm. Abruf: 20.03.2020.

Ideler, Carl (1883): Geschichte und Verwaltung des stätischen Irren-Wesens. In: Magistrat zu Berlin (Hg.): *Die Staedtische Irren-Anstalt zu Dalldorf.* S. 3-30.

Irmer, Thomas; Klenke, Rainer (2015): Der Gedenkort Rummelsburg. http://www.gedenkstaettenforum.de/nc/aktuelles/einzelansicht/news/der_gedenkort_rummelsburg/. Abgerufen am 23.10.2017.

Jaegermann, Ludwig v. (1848): *Zur Rechtsbegründung und Verwirklichung des Grundsatzes der Einzelhaft.* Frankfurt a. M.: Sauerländer.

Jonas, Fritz (1898): Die Schule und insbesondere das Berliner Schulwesen in den letzten fünfzig Jahren. In: Otto Mühlbrecht (Hg.): *Beiträge zur Kulturgeschichte von Berlin. Festschrift zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der Korporation der Berliner Buchhändler*. Berlin: Verlag der Korporation der Berliner Buchhändler.

Jost, J. (1910): Nekrolog auf Hermann Blankenstein. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Jg. 30, S. 149.

Julius, Nikolaus Heinrich (1828): *Vorlesungen über die Gefängnisskunde, oder über die Verbesserung der Gefängnisse und sittliche Besserung der Gefangenen, entlassenen Sträflinge u. s. w*. Berlin: Sturschе Buchhandlung. Online: http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.cu55825818;view=1up;seq=8. Abgerufen am 22.10.2017.

Julius, Nikolaus Heinrich (1837): *Das amerikanische Besserungssystem, erörtert in einem Sendschreiben an Herrn W. Crawford*. Leipzig.

Julius, Nikolaus Heinrich (1844): Das Mustergefängnis von Petonville. In: *Jahrbücher der Gefängniskunde und Besserungsanstalten.* Bd. 9, 169-175.

Julius, Nikolaus Heinrich (1848): Die Gefängniß-Arbeiten und deren Einfluß auf die freien Arbeiter. In: *Jahrbücher der Gefängniskunde und Besserungsanstalten*. Bd. 11, 90-96.

Kähne, Volker (1988): *Gerichtsgebäude in Berlin*. Berlin: Haude & Spener.

Kästner, Otto (2012): *Die Architektur deutscher Landgerichte zwischen 1900 und 1920*. Dissertation im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften der Goethe-Universität zu Frankfurt am Main.

Kieling, Uwe/Felix H. Blankenstein (1987): Hermann Blankenstein – Berliner Stadtbaurat für Hochbau 1872-1896. In: *Beiträge zur Baugeschichte und Denkmalpflege*, hrsg. von Dieter Winkler. Berlin: Verlag für Bauwesen. S. 14-35, 108-130.

Klemperer, David (2015): *Lehrbuch Sozialmedizin – Public Health – Gesundheitswissenschaften.* 3. Aufl. Bern: Hogrefe Verlag.

Klinkott, Manfred (1987): Hermann Blankenstein. In: Ribbe, Wolfgang/Thomas Biller/Wolfgang Schäche (Hg.): *Baumeister, Architekten, Stadtplaner: Biographien zur baulichen Entwicklung Berlins.* Berlin: Stadtverlag Berlin. S. 235-257.

Klinkott, Manfred (1988): *Die Backsteinkunst der Berliner Schule von K. F. Schinkel bis zum Ausgang des Jahrhunderts*. Berlin: Gebr. Mann.

Kocka, Jürgen (1990): *Arbeitsverhältnisse und Arbeiterexistenzen. Grundlagen der Klassenbildung im 19. Jahrhundert.* Bonn: Dietz Nachfahren.

Königreich Preußen (1851): *Preußisches Strafgesetzbuch.* Digitalisat unter: http://koeblergerhard.de/Fontes/StrafgesetzbuchPreussen1851.pdf. Abgerufen am 06.04.2016.

Königreich Preußen (1872): *Allgemeine Bestimmungen betreffend das Volksschul-, Präparanden- und Seminarwesens.* Berlin: Herz. Digitalisat unter: https://books.google.de/books?id=9bRBAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Abgerufen am 03.06.2020.

Königreich Preußen (1898): *Das deutsche Vormundschaftsrecht und das preussische Gesetz, betreffend die Unterbringung verwahrloster Kinder, vom 13. Marz 1878, nebst den dazu gehörigen preussischen Nebengesetzen und allgemeinen Verfügungen:* Text-Ausgabe mit Erläuterungen und Sachregister. Berlin: Guttentag.

König, Gerhard/Inge König (1997): *Das Polizeipräsidium Berlin-Alexanderplatz. Seine Geschichte, seine Polizei, seine Häftlinge (1933-1945).* Berlin: BV VDN e. V.

Kreienbaum, Jonas (2015): *„Ein trauriges Fiasko". Koloniale Konzentrationslager im südlichen Afrika 1900-1908.* Hamburg: Hamburger Edition.

Kuhlemann, Frank-Michael (1992): *Modernisierung und Disziplinierung. Sozialgeschichte des preußischen Volksschulwesens 1794-1872,* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Landesdenkmalamt Berlin (2017): *Amtsgericht I & Landgericht I*. Online: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09011278. Abgerufen am 10.10.2017.

Landesdenkmalamt Berlin (2020): *Kaserne des 4. Garde-Regiments zu Fuß*. Online: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09050343. Abgerufen am 11.02.2020.

Lessing, Julius (1877): *Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe*. Berlin: Wasmuth.

Lindemann, August (1910): Hermann Blankenstein. Nekrolog. In: *Wochenzeitschrift des Architektenvereins zu Berlin,* Jg. 5, S. 113-115.

Licht, Hugo (1877): *Die Architektur Berlins. Sammlung hervorragender Bauausführungen der letzten Jahre*. Berlin: Wasmuth.

Liszt, von (1881): *Das deutsche Reichsstrafrecht* .Berlin/Leipzig: Guttentag. Online: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/liszt_reichsstrafrecht_1881. Abgerufen am 31.03.2020.

Liszt, Franz von (1905): Der Zweckgedanke im deutschen Strafrecht. In: (ders.): *Strafrechtliche Aufsätze und Vorträge*. Bd. 2, S. 126-179. Berlin: de Gryter.

Lübke, Wilhelm (1872): *Geschichte der deutschen Renaissance*. 2. Bde. Stuttgart: Ebner und Seubert.

Loze, Pierre (1983): *Le Palais de Justice de Bruxelles.* Bruxelles: Atelier Vakaer.

Löser, Christine (1994): *Karl Friedrich Schinkel bei der Oberbaudeputation. Zur Bauverwaltung unter Friedrich Wilhelm III.* Berlin/Norderstedt: Books on Demand.

Luxemburg, Rosa (1912): Im Asyl. Zuerst In: Die Gleichheit (Stuttgart), 22. Jg., Nr. 8, S. 113-115. In: dies. (1973): *Gesammelte Werke* 1911-1914, Bd. 3, Berlin: Dietz, S. 84-90.

Marzahn, Christian (1980): Das Zucht- und Arbeitshaus: die Kerninstitution frühbürgerlicher Sozialpolitik. In: Universität Bremen (Hg.): *Arbeitspapiere des Forschungsschwerpunktes Reproduktionsrisiken, soziale Bewegungen und Sozialpolitik.* Nr. 5. Bremen.

Mommsen, Hans (2002): *Auschwitz, 17. Juli 1942. Der Weg zur europäischen „Endlösung der Judenfrage“.* München: dtv.

Mönnich, Rudolf (1907): Neue Gerichtsbauten in Berlin und Umgegend. In: *Deutsche Bauzeitung*, Jg. 41, S. 654-656.

Murken, Axel Hinrich (1979): *Die bauliche Entwicklung des deutschen Allgemeinen Krankenhauses im 19. Jahrhunder*t. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Posener, Julius (1979): *Berlin auf dem Weg zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II.* München/New York: Prestel.

Rapsilber, Martin (1900): Die neuen Hochbauten der Stadt Berlin. In: *Berliner Architekturwelt*. Jg. 2, S. 430-435.

Rapsilber, Martin (1901): Die neuen Hochbauten der Stadt Berlin. II. Die Gemeinde-Doppelschule in der Glogauer Strasse in Berlin. In: *Berliner Architekturwelt*. Jg. 3, S. 38-43.

Reichensperger, August (1852): *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhältnis zur Gegenwart.* Trier: Lintz, 2. Aufl. Online: ttps://archive.org/details/diechristlichge00reicgoog. Abgerufen am 14.04.2018.

Reulecke, Jürgen (1985): *Geschichte der Urbanisierung in Deutschland*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Rave, Paul Ortwin (Hg.) (1962): *Karl Friedrich Schinkel. Berlin III. Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler.* Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Roloff, Ernst M. (1914): *Lexikon der Pädagogik*. Freiburg: Herder.

Scarpa, Ludovica (1989): Der Bau Bethaniens: Ein Beispiel konservativer Sozialpolitik. In: Günther, Sonja/Dietrich Worbs (Hg.): *Architektur. Experimente in Berlin und anderswo, Festschrift für Julius Posener*. Berlin: Konopka.

Schäche, Wolfgang (1992): *Das Zellengefängnis Moabit*. Berlin: Transit.

Scheffler, Karl (1905): Wertheims Baumeister In: *Kunst und Künstler*, 3, S. 155-160. Online: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1905/0176. Abgerufen am 13.05.2017.

Scheffler, Karl (1908): Akademische Baukunst. Monumentalaufgaben und Stilrenommisten. In: ders. (1993): *Der Architekt und andere Essays über Baukunst. Kultur und Stil*. Basel/Berlin/Boston: Birkhäuser, S. 33-54.

Scheffler, Karl (1910 [1989]): *Berlin – Ein Stadtschicksal*. Nachdruck, Berlin: Fannei & Walz.

Scheffler, Karl (1913 [1998]): *Die Architektur der Großstadt*. Berlin: Gebr. Mann.

Schmalz, Otto (1905): Das neue Landgericht und Amtsgericht Berlin-Mitte. In: *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 55, 201-226.

Schmalz, Otto (1906): Das neue Landgericht und Amtsgericht Berlin-Mitte. In: *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 56, 268-286 und 397-420.

Schulze, Gustav (Hg.) (1897): *Bethanien – Die ersten fünfzig Jahre und der gegenwärtige Stand des Diakonissenhauses zu Berlin*. Berlin: Eigenverlag Diakonissenhaus.

Seidel, Paul (1907): *Der Kaiser und die Kunst*. Berlin: Alfred Schall.

Senstadt – Senatsverwaltung für Stadtentwicklung (2017): *Oberrealschule Zehlendorf*. Online: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09075685. Angerufen am 24.09.2018.

Siebrecht, Claudia (2013): Formen von Unfreiheit, Extreme der Gewalt: Die Konzentrationslager in Deutsch-Südwestafrika 1904-1908. In: Greiner, Bettina/Kramer, Alan (Hg.): *Welt der Lager: zur ‚Erfolgsgeschichte' einer Institution*. Hamburg: Hamburger Edition, S. 87-109.

Sling (1929): *Richter und Gerichtete*. Hg. v. Robert M. W. Kemper. Berlin: Ullstein.

Spode, Hasso (1994): Das Krankenhaus der Diakonissen-Anstalt Bethanien zu Berlin Mariannenplatz 1-3. In: Engel, Helmut/Wenzel Jersch/Wilhelm Treue (Hg.): *Geschichtslandschaft Berlin – Orte und Ereignisse – Band 5 – Kreuzberg*. Berlin: 1994, S. 325.

Stein, Friedrich Karl Freiherr vom und zum (1807): Über die zweckmäßige Bildung der obersten und der Provinzial-, Finanz-, und Polizei-Behörden in der preußischen Monarchie. In: Botzenhart, Erich, Hubatsch Walter (Bearb; Hg) (1959): *Freiherr vom Stein. Briefe und amtliche Schriften*. Neu herausgegeben im Auftrag der Freiherr-vom-Stein-Gesellschaft mit Förderung des Bundes und der Länder. Stuttgart: Kohlhammer, Bd. 2.1, S. 380-402, Jg. 18, S. 426-436. Online: https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/que/normal/que4655.pdf. Abgerufen am 23.03.2020.

Stier, Hubert (1884): Die deutsche Renaissance als nationaler Stil und die Grenzen ihrer Anwendung. In: *Deutsche Bauzeitung*, 17. Jg., S. 426-429.

Stürzbecher, Manfred (1972): Aus der Geschichte des Städtischen Krankenhauses Moabit. In: Bezirksamt Tiergarten von Berlin: *1972-1972. Städtisches Krankenhaus Moabit. Festschrift zum 100jährigen Bestehen*. Berlin: Eigenverlag, S. 13-98.

Suckale, Robert (2000) Die Bauakademie nach Schinkel und die sog. ‚Berliner Schule'. In: Schwarz, Karl (Hg.): 1799-1999. *Von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin. Geschichte und Zukunft*. Berlin: Ernst und Sohn, S. 75-77.

Türk, Wilhelm von (1835): *Ueber die Vorsorge für Waisen, Arme und nothleidende Kinder.* Berlin: Veit und Comp.

Trotha, Lothar von (1904): An das Volk der Herero. In: Bundesarchiv Potsdam: *Akten des Reichskolonialamtes*, 10.01 2089 Bl.7, Abschrift Kommando Schutztruppe 1 Nr. 3737, Osombo-Windhuk, 2.10.1904.

Ungern-Sternberg, Alexander von (1849): *Zwei Schützen.* Bremen: Schlodtmann.

Virchow, Rudolf (1848): Die öffentliche Gesundheitspflege. In: *Die Medizinische Reform* Jg. I, Nr. 9.

Virchow, Rudolf (1869): Ueber Hospitäler und Lazarette. In: ders.: *Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge*. Hg. v. ders./Friedrich v. Holtzendorff. 3. Serie, 72. Heft. Berlin.

Virchow, Rudolf (1874): Diskussionsbemerkung zu dem Vortrag von W. Roth „Ueber den Wert fester, solider Krankenhaus- und Barackenanlagen". In*: Deutsche Vierteljahresschrift der öffentlichen Gesundheitspflege,* Jg. 6, S. 146-147.

Virchow, Rudolf (1886): Die städtische Irren- und Idiotenanstalt zu Dalldorf. In: ders./ Guttstadt, Karl: *Die Anstalten der Stadt Berlin.* A. a. O., S. 148-167.

Virchow, Rudolf; Guttstadt, Karl (1886): *Die Anstalten der Stadt Berlin für die öffentliche Gesundheitspflege und für den naturwissenschaftlichen Unterricht*. *Festschrift dargeboten den Mitgliedern der 59. Versammlung Deutscher Naturforscher und Aerzte von den städtischen Behörden*. Berlin: Stuhr'sche Buchhandlung.

Vivantes (2020): Klinikum am Urban. Geschichte. Online: https://www.vivantes.de/fuer-sie-vor-ort/klinikum-am-urban/unser-klinikum/kompetenz-menschlichkeit/geschichte/. Abgerufen am 15.03.2020.

Vohl, Carl (1908): Das neue Kriminialgericht in Berlin-Moabit. In: *Zeitschrift für Bauwesen* Jg. LVIJI, S. 329-360; 547-574.

Voigt, Wilhelm (1909 [2016]): *Wie ich der Hauptmann von Köpenick wurde*. Leipzig/Berlin: Püttmann. Vollständige Neuausgabe v. Karl-Maria Guth (Hg.). Berlin: Hofenberg.

Wagner, Adolph (1895): *Die akademische Nationalökonomie und der Sozialismus.* Rede zum Antritt des Rectorats der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin gehalten in der Aula am 15. October 1895. Berlin: Julius Becker. Online: http://www.historische-kommission-muenchen-editionen.de/rektoratsreden/pdf/Berlin_1895_Wagner_Akad._National%C3%B6konomik_u._Socialismus.pdf. Abgerufen am 12.08.2018.

Wähner, Bernd (2017): Roter Riese: Erst Obdachlosenasyl, dann Krankenhaus – und was kommt nun? In: *Berliner Woche*, 19.12.2017. Online: https://www.berliner-woche.de/prenzlauer-berg/c-soziales/roter-riese-erst-obdachlosenasyl-dann-krankenhaus-und-was-kommt-nun_a138886. Abgerufen am 22.93.2020.

Wähner, Bernd (2019): 100 Jahre Groß-Berlin. Vor 100 Jahren galt Prenzlauer Berg noch als das „Armenhaus" Berlins. In: *Berliner Woche*, 27.12.2019. Online: https://www.berliner-woche.de/prenzlauer-berg/c-soziales/vor-100-jahren-galt-prenzlauer-berg-noch-als-das-armenhaus-berlins_a241411. Abgerufen am 22.93.2020.

Weber, Max (1905): Die protestantische Ethik und der ‚Geist' des Kapitalismus. In: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Bd. XX, S. 1-54, Bd. XXI, S. 1-110.

Wehler, Hans Ulrich (1987): *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 1, 1700-1815*. München: Beck.

Wehler, Hans Ulrich (1994): *Deutsche Geschichte. Bd. 9. Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918*. 7. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Wehler, Hans Ulrich (1995): *Deutsche Gesellschaftsgeschichte.* Dritter Band 1849-1914. München: Beck.

Wehler, Hans Ulrich (1998): *Die Herausforderung der Kulturgeschichte*. München: Beck'sche Reihe.

Weitling, Johann Carl Friedrich (1852): *Geschichte des Großen Friedrichs-Hospitals und Waisenhauses zu Berlin*. Berlin: Besser'schen Buchhandlung.

Weitz, Eric D. (2003): *A Century of Genocide. Utopias of Race and Nation*. Princeton/Oxford: Oxford University Press.

Weyl, Theodor (1904): Zur Geschichte der sozialen Hygiene. In: *Handbuch der Hygiene.* Supplement 4, Jena: Vögele.

Wilhelm II. (1889): Erlass zur Reform des Schulunterrichts. 1. Mai 1889. In: Ritter, Gerhard A./Jürgen Kocka (Hg.) (1982): *Deutsche Sozialgeschichte 1870-1914. Dokumente und Skizzen*, 3. Aufl. München: Beck S. 333-34. Online: http://germanhistorydocs.ghidc.org/sub_document.cfm?document_id=1807&language=german. Abgerufen am 23.04.2018.

Wilke, Karl (1872): Bau-Einrichtung und Verwaltung der königlichen neuen Strafanstalt (Zellengefängnis) bei Berlin (mit vier lth. Tafeln). Faksimile in: Schäche, Wolfgang (1992): *Das Zellengefängnis Moabit*. Berlin: Transit.

Winter, Otto (1911): *Schulhaus und Heimat. Auch eine Frage des Heimatschutzes.* Leipzig: List und von Bressendorf.

Wittmütz, Volkmar (2007): Die preußische Elementarschule im 19. Jahrhundert. In: *Themenportal Europäische Geschichte*. Online: http://www.europa.clio-online.de/2007/Article=263. Abgerufen am 23.04.2018.

Woltmann, Alfred (1872): *Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart.* Berlin: Ggr. Paetel.

Zeller, Joachim (2004): ‚Ombepera i koza'. Die Kälte tötet mich. Zur Geschichte des Konzentrationslagers in Swakopmund. In: Zimmer, Joachim/ders. a. a. O., S. 64-79.

Zimmer, Jürgen (2004): Krieg, KZ und Völkermord in Südwestafrika. Der erste deutsche Genozid. In: ders./Zeller, Joachim, a. a. O., S. 45-63.

Zimmer, Jürgen (2011): *Von Windhuk nach Auschwitz? Beiträge zum Verhältnis von Kolonialismus und Holocaust.* Berlin: LIT.

Zimmer, Jürgen/Joachim Zeller (Hg.) (2004): *Völkermord in Deutsch-Südwestafrika. Der Kolonialkrieg (1904-1908) in Namibia und seine Folg*en. Berlin: Chr. Links.

Zuckmayer, Carl (1930): *Der Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten.* Berlin: Propyläen.

Zwez, Wilhelm (1870): *Das Schulhaus und dessen innere Einrichtung – Für alle bei Schulbauten Beteiligte: Lehrer, Schulvorstände, Bauverständige, Ärzte und Aufsichtsbehörden.* Weimar: Böhlau.

Bildnachweis zu Kapitel 3

3.1: © Bildarchiv Foto Marburg. Radierung: Friedrich Calau.
3.2: © Architekturmuseum der TU Berlin, gemeinfrei. Originalzeichnung: Karl Friedrich Schinkel, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 242.
3.3: © gemeinfrei. Foto: unbekannt.
3.4: © Bildarchiv Foto Marburg. Foto: unbekannt.
3.5: © Landesdenkmalamt Berlin, LKB_MTR_24_1-R. Foto: unbekannt.
3.6: © Archiv Martin Gegner. Foto: unbekannt.
3.7: © Archiv Martin Gegner. Foto: unbekannt.
3.8: © Landesdenkmalamt Berlin, LKB_III 1334. Foto: unbekannt.
3.9: © Architekturmuseum der TU Berlin, gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 32.
3.10: © Architekturmuseum der TU Berlin, gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 305.
3.11: © Architekturmuseum der TU Berlin, gemeinfrei. Stich: *Atlas zur Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 28, 1878.
3.12: © Architekturmuseum der TU Berlin, gemeinfrei. Zeichnung: Hermann Blankenstein, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 304.
3.13: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. B2372,010 gemeinfrei. Foto: unbekannt.
3.14: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. B2375,036 gemeinfrei. Foto: Ernst von Brauchitsch.
3.15: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. B2375,055, gemeinfrei. Foto: Ernst von Brauchitsch.
3.16: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. B2375,035, gemeinfrei. Foto: Ernst von Brauchitsch.
3.17: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Berliner Architektur-Welt,* 1901, III. Jg., H.2, S. 43.
3.18: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Dekorative Kunst*, Jg. 19, S. 351.
3.19/3.20: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Dekorative Kunst*, Jg. 19, S. 352.
3.21/3.22: © Archiv Martin Gegner. Foto: unbekannt.
3.23: © Architekturmuseum der TU Berlin, gemeinfrei. Stich: unbekannt, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst.
3.24: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. ZFB 25,025, gemeinfrei. Zeichnung: Gropius und Schmieden, Druck: Atlas zur Zeitschrift für Bauwesen, Jg. 25, 1875.
3.25: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. ZFB 25,024, gemeinfrei. Zeichnung: Gropius und Schmieden, Druck: Atlas zur Zeitschrift für Bauwesen, Jg. 25, 1875.
3.26: © gemeinfrei. Zeichnung: Hermann Blankenstein, Druck: Deutsche Bauzeitung, Jg. 4, 1870, S. 258.

3.27: © gemeinfrei. Zeichnung: Hermann Blankenstein, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 439.
3.28: © gemeinfrei. Zeichnung: Hermann Blankenstein, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 438.
3.29: © gemeinfrei. Zeichnung: Hermann Blankenstein, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 442.
3.30: © gemeinfrei. Foto: unbekannt. Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 443.
3.31: © gemeinfrei. Foto: unbekannt. Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 443.
3.32: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 2375,028, gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Hoffmann, Ludwig (1907): Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten und Einzelheiten. Fünfter Band. Berlin: Ernst u. Wasmuth.
3.33: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. B_2376_030, gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Hoffmann (1907): Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten und Einzelheiten. Sechster Band. Berlin: Ernst u. Wasmuth.
3.34: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Deutsche Bauzeitung, Jg. 41, S. 545.
3.35: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. B_2376_022, gemeinfrei. Zeichnung: Ludwig Hoffmann, Druck: Hoffmann 1907: Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten und Einzelheiten. Sechster Band. Berlin: Ernst u. Wasmuth.
3.36: ©Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. B_2376_022, gemeinfrei. Foto: unbekannt. Druck: Hoffmann Hoffmann 1907: Neubauten der Stadt Berlin. Gesamtansichten und Einzelheiten. Sechster Band. Berlin: Ernst u. Wasmuth.
3.37: © gemeinfrei. Zeichnung: Gustav Holzmann, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1877): Berlin und seine Bauten. 2 Theile in einem Bd. Berlin: Ernst, S. 209.
3.38: © gemeinfrei. Zeichnung: Gustav Holzmann, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): Berlin und seine Bauten, Berlin: Ernst, S. 464.
3.39: © gemeinfrei. Zeichnung: unbekannt, Druck: Wochenblatt für Architekten und Ingenieure, Verkündigungsblatt des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine. 1882, Nr. 12.
3.40: © AKG-Images. Foto: unbekannt.
3.41: © gemeinfrei. Foto: F. A. Schwartz.
3.42: © gemeinfrei. Zeichnung: Hermann Blankenstein, Druck: Magistrat zu Berlin (1883) (Hg.): *Die Staedtische Irren-Anstalt zu Dalldorf.* Berlin: Springer, Bl. 2.
3.43: © Historisches Archiv am KEH. Foto: unbekannt.
3.44: © gemeinfrei. Foto: Gärtner.
3.45: © Museumsverbund Pankow, Fotoarchiv Nr. 43048, Zeichnung: Hermann Blankenstein.
3.46: © Bildarchiv Foto Marburg, Nr. fm1038764. Foto: unbekannt.
3.47: © Bildarchiv Foto Marburg Nr. fm1038765. Foto: unbekannt.
3.48: © Bundesarchiv, Bild 102-10839. Foto: Georg Pahl.
3.49: © gemeinfrei. Zeichnung: unbekannt, Druck: Deutsche Bauzeitung Jg. 24, S. 9.
3.50: © gemeinfrei. Zeichnung: P. Hesse, Druck: Deutsche Bauzeitung Jg. 24, S. 6.
3.51: © gemeinfrei. Foto: unbekannt.

3.52: © Archiv Martin Gegner. Foto: unbekannt, Druck: *Panorama von Berlin für die Gewerbe-Ausstellung* 1896.
3.53: © gemeinfrei. Zeichnung: unbekannt, Druck *Zentralblatt der Bauverwaltung 1908*, 28. Jg., S. 331.
3.54: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck *Zentralblatt der Bauverwaltung 1908,* 28. Jg., S. 332.
3.55: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Zentralblatt der Bauverwaltung 1908,* 28. Jg., S. 353-354.
3.56: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Zentralblatt der Bauverwaltung 1908,* 28. Jg., S. 352.
3.57: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Zentralblatt der Bauverwaltung 1908,* 28. Jg., S. 549.
3.58: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Zentralblatt der Bauverwaltung 1908,* 28. Jg., S. 350.
3.59: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Zentralblatt der Bauverwaltung 1908,* 28. Jg., S. 358 © gemeinfrei.
3.60: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. BZ-F 25,029, gemeinfrei. Foto: Franz Kullrich.
3.61: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. BZ-F 25,027, gemeinfrei. Foto: Franz Kullrich.
3.62: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. ZFB 55,020, gemeinfrei. Foto: Hermann Rückwardt, Druck: Atlas zur *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 55.
3.63: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. ZFB 55,044, gemeinfrei. Foto: Hermann Rückwardt, Druck: Atlas zur *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. 55.
3.64: © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. ZFB 55,022, Foto: unbekannt, Druck: Atlas zur *Zeitschrift für Bauwesen,* Jg. 55, 1905) ©Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. ZFB 55,044.
3.65: © gemeinfrei. Zeichnung: Carl Ferdinand Busse Lageplan, Druck: (1896): *Berlin und seine Bauten,* Berlin: Ernst, S. 343.
3.66: © gemeinfrei. Zeichnung: Hermann und Spieker, Druck: Herrmann, Heinrich (1881): *Das Neue Strafgefängnis am Plötzensee bei Berlin.* Berlin: Ernst & Korn.
3.67: © gemeinfrei. Zeichnung: Herrmann und Spieker, Druck: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1877), *Berlin und seine Bauten, Berlin*: Ernst, S. 235.
3.68: © gemeinfrei. Zeichnung Herrmann, Druck: Herrmann, Heinrich (1881): *Das Neue Strafgefängnis am Plötzensee bei Berlin*. Berlin: Ernst & Korn.
3.69: © gemeinfrei. Druck: Herrmann, Heinrich (1881): *Das Neue Strafgefängnis am Plötzensee bei Berlin*. Berlin: Ernst & Korn.
3.70: © gemeinfrei. Zeichnung: Rosenbaum, Saegert und Förster, Druck: *Centralblatt der Bauverwaltung*, 20. Jg., S. 28.

4. Die Anstalten des ‚Wahren, Schönen, Guten': Architektur für Kunst und Wissenschaft

Dass unter dem Begriff *Anstalten* Schulen, Krankenhäuser und Gefängnisse sowie weitere soziale, medizinische und polizeilich-justizielle Einrichtungen gefasst werden, erschließt sich der Leserin und dem Leser schnell. In all diesen Institutionen geht es (auch) um die Disziplinierung der Staatsbürger auf alltäglicher Ebene. Auch das dürfte weitgehend unstrittig sein. Der Architektur kommt dabei – wie im vorigen Kapitel gesehen – eine bedeutende Rolle zu. Doch wie sieht es mit Museen, Theatern und Wissenschaftsgebäuden aus? Sie sind Heimstätten des *Wahren, Schönen und Guten.* So steht es auf dem Portal der Frankfurter *Alten Oper* sowie dem von Dutzenden weiterer ‚Kulturtempel' geschrieben. Diese Trias bezeichnet das klassische Bildungsideal des 19. Jahrhunderts (vgl. Kurz 2015). Aber geht es dabei auch um Disziplinierung der Bürger?

Sie hier als Anstalten zu behandeln, erschließt sich schon allein aus der Tatsache, dass die meisten Institutionen, die im Folgenden untersucht werden, *Anstalten des öffentlichen Rechts* sind, beziehungsweise lange Zeit waren. Zudem sei auf einen Gedanken Klaus Heinrichs verwiesen, der den bereits eingangs des vorigen Kapitel erwähnten etymologischen Zusammenhang von *Anstalt* und *Veranstaltung* aufgreift und auf das *Alte Museum* in Berlin anwendet.[334] „Wo wir von Veranstaltung reden, da ist die Seite der Zurichtung bereits mitgemeint, da ist das Institutionelle bereits mitgesagt […]" (Heinrich 2015: 13). Damit ist auch die Disziplinierung in diesem Zusammenhang genannt. In den Anstalten des *Wahren, Schönen, Guten* finden diesbezügliche Veranstaltungen statt, aber zu einem dahinterliegenden, zunächst nicht klaren Zweck. Mit dem Worten Heinrichs handelt es sich zum Beispiel beim Berliner *Alten Museum* – ohne der genaueren Beschäftigung im Folgenden vorgreifen zu wollen – um eine „Zuchtanstalt" (Heinrich 2015: 90). Dieser Interpretationsansatz und die banale Faktizität der (ehemals) öffentlich-rechtlichen Rechtsform der Institutionen des *Guten, Schönen und Wahren* rechtfertigen meiner Meinung nach die genauere Betrachtung ihrer Architektur im Kontext einer an Machtbeziehungen interessierten politischen Soziologie.

334 „Jetzt ist das Wort ‚Veranstaltung' wie in ‚Veranstaltungssubjekt' bereits sehr lehrreich im Gebrauch. ‚Anstalt' und alles, was damit zusammen hängt, kommt seit dem hohen Mittelalter in unserer Sprache vor – und zwar als ein Wort, das ‚Anordnung' und ‚Einrichtung' zu gleicher Zeit meint […]" (Heinrich 2015: 13).

4.1 Museen

Die politische Ästhetik der Architektur für Kunst und Wissenschaft im Berlin der Kaiserzeit ist prägnant durch das vorläufig letzte Gebäude auf der Museumsinsel,[335] das von Alfred Messel entworfene *Pergamonmuseum*, auf den Punkt gebracht worden. Dieses Museum signalisiert sowohl durch seine umfangreichen Ausstellungsstücke, welche mit dem Pergamon-Altar, dem Ishtar-Tor und dem Markttor von Milet ganze Architekturen umfasst und somit als erstes Architekturmuseum der Welt gelten kann, als auch durch seinen eigenen monumental-klassizistischen Stil den Anspruch des Deutschen Reichs, seine Hauptstadt Berlin in einer Reihe mit den Kulturmetropolen Paris, London und St. Petersburg, aber auch das Reich selbst auf Augenhöhe mit den alten Kolonialmächten Frankreich, England und Russland zu präsentieren.[336]

Das Pergamonmuseum ist zugleich der vorläufige Abschluss der fast hundertjährigen Bautätigkeit an der Museumsinsel, die einhergeht mit dem Aufstieg Berlins von einer im europäischen Kontext mittelgroßen Residenz zur drittgrößten Stadt der Welt und Hauptstadt eines Reichs, das seinen „Platz an der Sonne" (Bülow 1897) beanspruchte.[337] Damit verbunden ist auch der „Aufstieg der Künste zu den staatstragenden Bildungsmächten in Preußen nach 1815" (Buttlar 2012: 94). Um die damit im Zusammenhang stehende politische Ästhetik zu verstehen, müssen wir wie bereits in den vorigen Kapiteln zunächst zurückblicken auf den Beginn des 19. Jahrhunderts, als diese Entwicklung angestoßen wurde. Aus diesem Grund werden wiederum zwei Werke Schinkels, das Museum am Lustgarten (*Altes Museum*) sowie das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, behandelt. Sie bilden den Ausgangspunkt für die öffentliche Museums- und Theaterlandschaft Berlins: Sie sind die ersten ihrer Art in der Stadt (und im Fall des Schauspielhauses sogar in Deutschland). Somit sind sie wichtige Referenzpunkte für das zeit- und kontextgebundene Verständnis des nach der Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert erbauten Pergamon-Museums sowie der anderen bedeutenden Neubauten wie das *Kaiser-Friedrich-Museum* (heute Bodemuseum), das *Märkische Museum*, das *Schillertheater* in der noch selbstständigen Nachbarstadt Charlottenburg und die *Volksbühne* am damaligen

335 Der nächste Neubau sollte mit dem *Besucherportal* am Neuen Museum erst wieder im 21. Jahrhundert in Angriff genommen werden.

336 „Schon dieser kurze Ueberblick über die Entwicklung der Berliner Museen lässt zur Genüge erkennen, dass die deutsche Hauptstadt seit 1870 auch in Ihren Kunstsammlungen den anderen Grosstädten ebenbürtig zur Seite gestellt werden kann" (Architektenverein 1896: 213). Vgl. auch Bernau (2015: 13).

337 „Die Entstehung der Museumsinsel dokumentiert und repräsentiert die Entwicklung Preußens von einem territorial beschränkten Fürstentum zum Königreich und zum hegemonialen Anspruch im Deutschen Kaiserreich" (Gaethgens 1992: 93).

Bülowplatz. In einem zweiten Abschnitt werden die zeitgenössischen Neubauten für die Wissenschaften behandelt. Hier wird deutlich werden, wie sich vor allem die unter Wilhelm II. einsetzende Förderung der angewandten und technischen Wissenschaften baulich niederschlug.

4.1.1 Das Alte Museum

Die 1699 gegründete Akademie der Künste teilte sich mit der ein Jahr später gestifteten Akademie der Wissenschaften seit 1743, also der Zeit Friedrich II., ein von Boumann dem Älteren nach Brand wieder errichtetes Gebäude an der Kreuzung *Unter den Linden* und Universitätsstraße. Ab 1797 gab es Überlegungen, dort auch den Schülern der Akademie einen Teil der königlichen Kunstsammlungen zugänglich zu machen (vgl. Rave 1941: 12). In der Zeit der napoleonischen Kriege und der Besetzung Berlins durch die französischen Truppen wurde dieser Plan nicht weiterverfolgt. Bei den Verhandlungen zum sogenannten zweiten Pariser Frieden weilte König Friedrich Wilhelm III. im Oktober 1815 in Paris. Er war beeindruckt von den Pariser Kunstsammlungen mit den „von Napoleon geraubten Kunstschätzen" (ebd.: 14) und gab nach seiner Rückkehr nach Berlin den Befehl, das Akademiegebäude um- und dort eine Galerie einzubauen, in dem seine Kunstsammlung zu zeigen sei. Es ist das erste Mal, dass ein preußischer Herrscher seine Kunstsammlung in der Öffentlichkeit präsentieren will. Dabei ging es ihm nicht nur darum, seinen guten Geschmack, sondern auch darum, Macht zu demonstrieren.

Der Vorgang zeigt einen grundlegenden Wandel der Öffentlichkeit. Während die Regenten im Hochabsolutismus, der kunstgeschichtlich weitgehend mit der Zeit des Barock zusammenfiel, sich selbst als einzig *repräsentative Instanz* sahen, mussten sich die preußischen Könige nach 1807 angesichts der verheerenden Niederlage gegen Napoleon und dem wirtschaftlichen Aufstieg des Bürgertums dessen Unterstützung versichern (vgl. Habermas 1990: 90ff., Heinrich 2015 [1978]: 44ff.). Kunst und Architektur wurden zu Repräsentationen der herausgehobenen Stellung und des distinguierten Geschmacks des Hochadels. Während Friedrich II., der ein großer Kunstfreund war, sich *für sich* an seinen Sammlungen und Architekturen erfreute, teilten die preußischen Könige nach 1807 ihre Ästhetik einer erweiterten, neuen bürgerlichen Öffentlichkeit mit. Kunst und Architektur wurden so im 19. Jahrhundert zu einem immer wichtiger werdenden Instrument der politischen Machtdarstellung.

Der vom Bauinspektor Rabe von 1816 bis 1820 vorgenommene Umbau der Akademie wurde von verschiedenen Fachleuten, einschließlich Friedrich Schinkels, als unzureichend bis unbrauchbar zur Unterbringung der stetig wachsenden Kunstsammlung des Königs erachtet. Nachdem Schinkel fast das ganze Jahr 1822 zunächst intensiv an einem Plan zur völligen Umgestaltung

des Akademiegebäudes mitsamt der Rabe'schen Änderungen gearbeitet hatte, reichte er im Januar 1823 einen Plan zum völligen Neubau eines Museums am Lustgarten beim König ein (vgl. Rave 1941: 25). Als Grund für den kompletten Neubau nannte Schinkel zuerst die weitaus geringeren Kosten gegenüber den umfangreichen und dennoch unbefriedigenden Umbauten an der Akademie. An zweiter Stelle werden die „Schönheit des Baues" (Schinkel 1823 n. Rave 1941: 26) und „die Verschönerung des Lustgartens" (ebd.) genannt. Schließlich werden die praktischen Vorteile für die bis dato am Bauplatz des Museums gelegene Packhofanlage genannt. Schinkels Pläne sahen nämlich nicht nur den Bau eines Gebäudes vor, sie beinhalteten die Grundzüge einer städtebaulichen Umgestaltung der Spreeinsel zur *Museumsinsel*, wie sie dann in den folgenden Jahrzehnten bis in das 20. Jahrhundert realisiert wird. Schinkel verlegte den östlich über die Spree hereinkommenden Warenverkehr, der bis dahin auf dem auf der Nordseite des Lustgartens liegenden Kanal verhandelt wurde, in den Kupfergraben.[338] Später wird diese städtebauliche Komponente als „einer der größten Verdienste, die sich Schinkel um die Gestaltung der architektonischen Erscheinung Berlins erworben hat" (Architektenverein 1896: 213) bezeichnet. Die Ökonomie wurde aus dem Sichtfeld des Repräsentationsplatzes verbannt, das Bürgertum als bildungsbürgerlich (ohne nennenswerte politische Rechte) verbrämt.[339]

Das rechteckige, zweistöckige und mit zwei Innenhöfen strukturierte Museumsgebäude auf einer Grundfläche von 86 Metern Länge und 53 Metern Tiefe wendet sich zum Lustgarten mit einem markanten, von 18 kannelierten, ionischen Säulen getragenen, 20 Meter hohen Hauptgesims (vgl. Bild 4.1). Die monumentale Wirkung erreicht „das an sich über einen mittleren Maßstab nicht hinausgehende Gebäude" (Architektenverein 1896: 213) durch eine fast 30 Meter breite und 21 Stufen hohe Außentreppe. Sie soll „das Gebäude gegenüber den Abmessungen des Lustgartens sowie den Verhältnissen des Schlosses und des Zeughauses zur Geltung [...] bringen" (ebd.).[340] Hinter den Säulen erstreckt sich eine sechseinhalb Meter tiefe, auf der kompletten Länge des Gebäudes beruhende Außenhalle. In Korrespondenz mit dieser steht der architektonische Clou des Inneren, nämlich die 22 Meter Grundriss umfassende Rotunde, die von außen jedoch durch einen flach wirkenden, quadratischen Aufbau

338 Erst 1896 wird der Schiffswarenverkehr gänzlich aus dem Zentrum an den Ost- und Westhafen verbannt. Teile wurden aber auch an den Lehrter Güterbahnhof in Sichtweite des Reichstags verlegt.

339 Diese Interpretation des Bürgertums wurde bis zur Regierungszeit Wilhelm II. (baulich) kultiviert.

340 „Über eine breite Freitreppe schreiten Sie zu dem heiligen Bezirk der Bildung und Bildungsanschauung hoch, der sozusagen durch die Säulengalerie von dem Raum des Alltags abgeschieden wird" (Heinrich 2015: 79).



Bild 4.1: Museum am Lustgarten Berlin (Altes Museum), erbaut 1825-1830, Architekt: Karl Friedrich Schinkel, Perspektive, Druck 1825, digital nachbearbeitet (Graustufen, Kontrast)

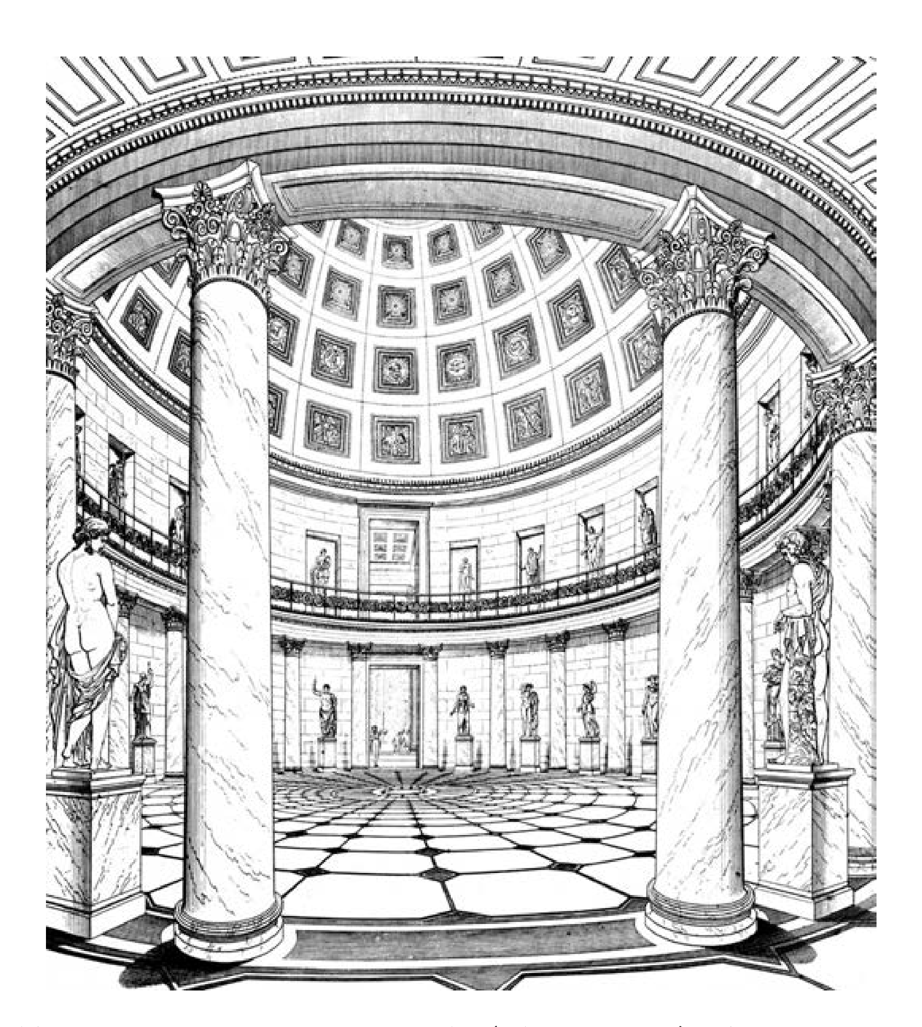


Bild 4.2: Museum am Lustgarten Berlin (Altes Museum), erbaut 1825-1830, Architekt: Karl Friedrich Schinkel, Perspektive Rotunde, Druck: 1831, digital nachbearbeitet (Graustufen, Kontrast)

verblendet wird, der von Betrachtern ab ca. der Mitte des Platzes gar nicht zu sehen ist. Im zweiten Stock unter der Kuppel befindet sich eine durch 20 Säulen gestützte Galerie. Im ersten Stock der Säulenhalle werden nach Schinkels Vorgaben antike Statuen aufgestellt (vgl. Bild 4.2). Schinkel nennt die Rotunde in seinen Plänen „Pantheon" (Schinkel 1823 n. Rave 1941: 33), da sie den Kassettenfries der Kuppel des römischen Vorbildes kopiert.

Zwischen Außenhalle und Rotunde vermittelt eine Doppeltreppe, der vier weitere ionische Säulen vorgelagert sind. Von der die Treppe abschließenden inneren Vorhalle im zweiten Stock bietet sich ein „prächtiger Ausblick auf die Säulenhalle und den Lustgarten" (ebd.: 215). Die ganz in Marmor gehaltene Innenhalle wird durch einen streng quadratisch gestalteten Deckenfries überspannt. Eine riesige Schale, die aus einem Granitfindling geschlagen wurde, bildet ein skulpturales Aperçu des Arrangements am Lustgarten. Schinkel plante sie zunächst in der Rotunde zu platzieren. Doch wird sie schließlich außen vor die Treppe gestellt, sodass sie vom Schloss aus betrachtet wie eine Opferschale vor einem antiken Tempel anmutet.

Schinkel sieht das Museum von Anbeginn als nördlichen Abschluss des Lustgartens, welcher im Zusammenspiel mit dem südlich gelegenen Schloss, dem von ihm bereits 1816-7 umgebauten östlich gelegenen Dom und dem westlich des Kupfergrabens liegenden Zeughaus nun zu einem wirklichen Repräsentationsplatz wird.[341] Über den Museumbau erlangt die Kunst, neben der Repräsentanz des spätabsolutistischen Königshauses, des Klerus und des Militärs symbolisch die Rolle einer ‚vierten Macht' im Staate, welche gleichzeitig das aufkommende Bürgertum repräsentiert.[342]

Die politische Ästhetik des Museums ist durch die besondere Relation der monumentalen Vorhalle zum Platz und den Übergang von dort über die Treppe nach innen zur Säulenhalle unter der Rotunde geprägt (vgl. Bild 4.3).

341 Gegen Einwände des Bauhistorikers und Mitbegründers der Bauakademie, Aloys Hirt, führt er aus: „Im Allgemeinen bemerke ich noch, daß der Platz auf dem das Gebäude stehen soll, als der Hauptplatz in Berlin, etwas Ausgezeichnetes verlangt [ ]" (Schinkel 1823 n. Rave 1941: 35). „Durch den Museumsbau wird der Lustgarten zu einem repräsentativen Platz geschlossen, dessen eine Seite durch das Schloss gebildet, aber nicht mehr dominiert wird" (Heinrich 2015: 87).

342 Dieses Bürgertum umfasst beim Tod Schinkels 1841 27 Tausend Personen, bei insgesamt 400 Tausend Einwohnern Berlins. Von diesen besitzen lediglich 21 Tausend das Wahlrecht und nur 7000 machen davon Gebrauch (vgl. Heinrich 2015: 88). Der Kunsttempel ‚Museum' ist also eine ziemlich elitäre Angelegenheit für das politisch immer noch unbedeutende Bürgertum. Die Kunst bleibt bis Ende des Jahrhunderts die Sphäre, in der dem Bürger Kompetenz und Geschmack zugebilligt wird. So dürfen am Sockel des 1851 *Unter den Linden* aufgestellten Denkmals für Friedrich II. neben adligen Feldherren auch zum ersten Mal zwei Bürgerliche dargestellt werden: Lessing und Kant.

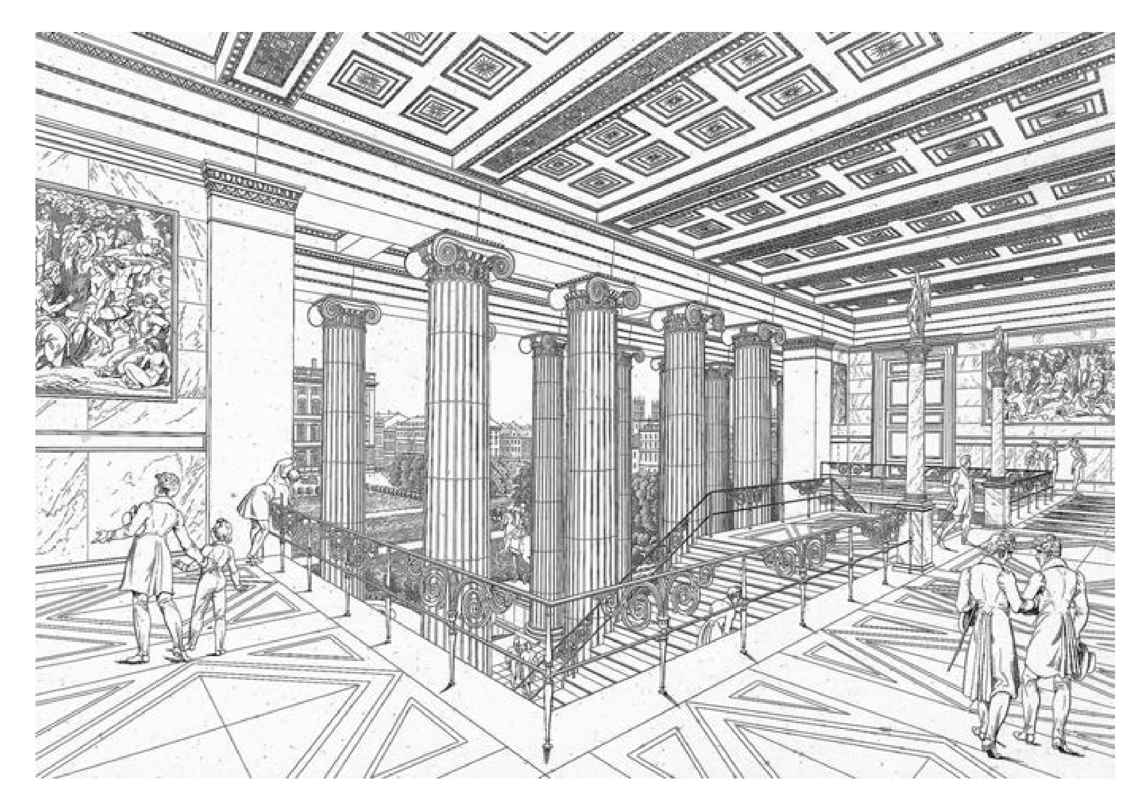


Bild 4.3: Museum am Lustgarten Berlin (Altes Museum), erbaut 1825-1830, Architekt: Karl Friedrich Schinkel, Perspektive Treppenhaus, Druck 1831, digital nachbearbeitet (Graustufen, Kontrast)

„Ein solches Treppenhaus, das es bis dahin nur in Schlössern gab, ist jetzt also für die bildungsbürgerliche Gesellschaft vorgesehen" (Heinrich 2015: 79). So kommt es, dass „das Museum [...] unter allen Werken Schinkels dasjenige [ist], welches weitaus die größte Volksthümlichkeit erlangt hat. Es verdankt dieselbe der Wirkung, welche einerseits die Säulenfront des am Lustgarten, andrerseits die Rotunde auf den Beschauer hervorbringt" (Architektenverein 1896: 216). Diese Wirkung beschreibt wesentlich später der West-Berliner Religionsphilosoph Klaus Heinrich:

> Sie haben nicht ein legeres Raumgefühl, sondern beginnen so steif zu werden wie die Statuen, die herumstehen. [...] Sie werden hier von der Kuppel in die Zucht genommen, und das ist auch der Zweck der Übung. (Heinrich 2015 [1978]: 90)

Vor, am und im Alten Museum befinde man sich im „Innern einer Zuchtanstalt" (ebd.). Der Mensch nehme eine „Haltung [an], von der man sich fragen muss, was das Medium ist" (ebd.). Ähnlich formuliert es auch der herausragende Schinkel-Kenner in nationalsozialistischen (und später demokratischen) Diensten, Ortwin Rave:

> Als Erstes gehört dazu, die innere und lebendige Durchdringung des großen äußeren Treppenhauses mit den übrigen Raumkörpern des Hauses dem Besucher wieder bewusst werden zu lassen. Nicht Absperrung, sondern Öffnung! Nur wer das Treppenhaus ersteigt, vermag dem […] genialen Baugedanken Schinkels ganz gerecht zu werden. Nur er empfindet das Geheimnis der Raumfolge von offenem Platz, feierlicher Freitreppe, lichtdurchfluteter Säulenhalle, halb draußen halb drinnen liegendem Treppenhaus und endlich rings umzirkelten rund gewölbten Kuppelraum. (Rave 1941: 76)[343]

Angesicht dieser geradezu enthusiastischen Beschreibung wundert die an anderer Stelle beschriebene Indienstnahme des Alten Museums durch die Nationalsozialisten (Heinrich 2015 [1978], Elfferding 1978, Gegner 2018) nicht. Ganz dem Humboldt'schen Bildungsideal verpflichtet, war das Museum von Schinkel für die Ausstellung antiker Skulpturen und alter Meister konzipiert. Schon bei der Einweihung 1829 fungiert das Alte Museum jedoch nicht als Container für die auszustellende Kunst. Stattdessen wirkt es als Anstalt, als Veranstaltungsort. Es ist einerseits ein pseudo-egalitäres Institut, in dem sich Hochadel und Bürgertum als Kunstkenner auf Augenhöhe begegnen können, und andererseits eine ‚Zuchtanstalt', die den Eintretenden ‚Haltung annehmen' lässt. Der Architekt sieht seinen Entwurf als eine „gute und dem Allgemeinen so vorteilhafte Sache und eine schuldige Pflichterfüllung gegen Eure Majestät" an (Schinkel n. Rave 1941: 27). Er will also nicht nur dem Herrscher, sondern auch der Öffentlichkeit dienen. Der König war nach Auskunft Schinkels begeistert. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt beschreibt er dessen Reaktion anlässlich eines überraschenden Besuchs kurz vor der offiziellen Eröffnung am 3. August 1830:

> Seine Majestät haben sich überall an jedem besonderen Orte auf das Allerbeifälligste sowohl über das Gebäude als über die Aufstellung zu äußern geruht und zu erkennen gegeben, daß Sie Sich überrascht fühlten und einen so imposanten und großartigen Eindruck des ganzen nicht erwartetet hätten. (Schinkel 1830 n. Rave 1941: 70)

---

343 Und weiter: „Ein fast kastenmäßig geschlossenes Gehäuse mit gleichmäßigen Fensterreihen öffnet zu seiner vierten, der Hauptseite, so herrschaftlich anmutig, zwingt mit gebieterischen Schranke, die vom Alltag trennt, dem Nahenden Ehrfurcht und Stille auf und lockt zugleich unwiderstehlich, die Treppe hinauszuschreiten und einzutreten, um nun erst die große Überraschung zu bieten, nach allen den strengen Reihungen, Geraden und Rechteckformen das Urgebild der Baukunst, den Rundraum, diesen aber nicht urtümlich schlicht, sondern vielmehr reich und kunstvoll durchgebildet, […] die […] dem römischen Pantheon gleich, das Licht des Himmels hereinlässt und den weißen Marmor antiker Götterbilder inmitten der gelbroten Gesamtstimmung des Inneren sanft erschimmern lässt" (Rave 1941: 76).

Folgendes ist in der politischen Ästhetik das eigentlich Revolutionäre am Alten Museum:

> Der König im Museum ist Bürger und [...] fährt, so wie die anderen, mit der Kutsche vor und betritt den Raum nicht mehr durch einen eigenen Gang oder durch eine bestimmte Pforte. Er unterwirft sich Spielregeln, die bis dahin so gemacht wurden, dass er die Ausnahme von ihnen bilden konnte. [...] Bei jeder derartigen Besichtigung [wird er] – was vor der Revolution ein Unding gewesen wäre – genauestens informiert, damit er ein paar Sachfragen stellen und zeigen kann, dass er eben nicht als König, sondern als Kenner erscheint. Auf diese gezielten Sachfragen hin wird im alleruntertänigst Auskunft gegeben und er klopft dann auf die Schulter. Er muss sich als oberster Fachmann vorstellen, als oberster Kenner und nicht mehr als Schirmherr [...] und er hat – und das ist das Entscheidende – in einem solchem Museum eben nicht mehr den eigenen Eingang, nicht mehr die bevorzugten Gemächer. [...] Bis zum Bau des Museums am Lustgarten waren Museumsbauten, Opernhäuser oder Schauspielhäuser, die der König besuchte, Palastteile oder seinen Palästen zugeordnete Etablissements gewesen. (Heinrich 2015: 88)

4.1.2 Die Nationalgalerie

Nachdem das Schinkel'sche Museum den Lustgarten, wie vom Architekten erwartet, zu einem Platz erster Ordnung aufgewertet hatte, bei weitem aber nicht alle Kunstgegenstände aus der königlichen Sammlung unterbringen konnte, entschloss sich der neue König Friedrich Wilhelm IV. 1841 „die ganze Spreeinsel hinter dem Museum zu einer Freistätte für Kunst und Wissenschaft umzuschaffen" (Friedrich Wilhelm IV. n. Rave 1941: 75). Friedrich August Stüler, ein Schüler Schinkels, wurde beauftragt, die Arbeiten vorzunehmen. Ihm verdankt die Museumsinsel die in der zweiten Bauphase errichteten Häuser der Nationalgalerie und des Neuen Museums. Obwohl auch zu diesen beiden Gebäuden viel zu sagen wäre, soll nur kurz auf die Nationalgalerie eingegangen werden, da sie, obwohl von Stüler ab 1860 geplant, erst 1876 von seinem Nachfolger Johann Heinrich Strack beendet wurde, ihr Bau also in die hier interessierende Epoche hineinragt.

Die aufwendige und repräsentative Form der Architektur der Nationalgalerie mit ihrem einfachen hellenischen Kubus, der imposanten, dem Baukörper vorgelagerten Freitreppe und den das Grundstück umgebenden Kolonnaden (vgl. Bild 4.4) „entsprach [...] der rasanten Entwicklung Berlins zur Hauptstadt des Deutschen Reiches, das 1871 gegründet worden war. Dieser neuen Würde und dem sich daraus herleitenden Anspruch auf nationale Repräsentanz im architektonischen Stadtbild wurde das Gebäude der Nationalgalerie mit der stolzen Inschrift ‚Der deutschen Kunst' voll gerecht. Der betont nationale Anspruch,

den die Galerie von ihrer architektonischen Konzeption her erhob, sollte sich auch in den Ausstellungen widerspiegeln. Unter starkem Einfluss des Kaiserhauses und nationalistischer Kräfte bestimmte eine Landeskunstkommission die Ankäufe für die Galerie, die somit nicht unter vorranging künstlerischen Kriterien vorgenommen wurden, sondern ganz eindeutig unter dem Gesichtspunkt kaisertreuer Staatsrepräsentation" (Schade 1987: 21).[344] Die Direktoren Max Jordan und Hugo von Tschudi versuchten, sich dieser nationalistischen Indienstnahme der Kunst zu erwehren und bezahlten das beide mit der vorzeitigen Entfernung aus dem Amt durch Wilhelm II.



Bild 4.4: Nationalgalerie und Kolonaden, erbaut 1867-1876,
Architekten: Friedrich August Stüler, Johann Heinrich Strack,
vorn die Friedsrichsbrücke, links das Neue Museum, Foto um 1896

344 Diese Einschätzung des DDR-Kunsthistorikers Schade teilten auch bedeutende westdeutsche Fachkollegen: „Die Nationalgalerie [repräsentierte] die nationale Führungsrolle, die Preußen sowohl politisch wie auch in der Kunstförderung übernehmen wollte. Die Kunst wurde aber nicht nur um ihrer selbst willen unterstützt, sondern gleichzeitig in den Dienst staatlicher Repräsentation gestellt. Diese Bindung sollte für die Epoche des Kaiserreiches kennzeichnend bleiben" (Gaethgens 1992: 91).

4.1.3 Das Kaiser-Friedrich-Museum

In seiner Gesamtplanung für die Bebauung der Spreeinsel, welche im Zuge der Planungen für das Neue Museum entstand, sah Friedrich August Stüler an der Stelle des heutigen Bode-Museums eine halbrunde Terasse vor, die von einem von zwei Museumsflügeln gebildeten Innenhof aus mittels einer imposanten Freitreppe zu erreichen gewesen wäre (vgl. Markschies 2006: 14f.). Hier wurde zum ersten Mal der Gedanke formuliert, die Inselspitze architektonisch abzurunden. Diese Überlegungen nahm der Königliche Baurat August Orth 1875 auf, als er – unaufgefordert – einen neuen Plan für die Inselbebauung vorlegte, der den vom Leiter der Skulpturenabteilung der Königlichen Museen, Wilhelm Bode, formulierten Wunsch, an dieser Stelle ein Renaissance-Museum für die nach-antike Kunst zur errichten, in eine monumentale Gebäudemasse im selben Baustil übersetzte. Der technischen Prüfungskommission schien jedoch der morastige Grund auf der Insel nicht geeignet, solch ein schweres Gebäude aufzunehmen, außerdem gab es wohl „widerstreitende Interessen zwischen Ministerien, weiteren beteiligten Institutionen wie auch Personen" (Markschies 2006: 26, vgl. auch Bernau 2015: 14). Eine entscheidende Erbschaft hat die Museumsinsel August Orth jedoch zu verdanken: Er setzte durch, dass die 1880 gebaute Trasse der Stadtbahn über die Museumsinsel führte. Damit wurde die Nordspitze der Insel von den bereits gebauten Neuen und Alten Museen sowie der Nationalgalerie abgetrennt. Sein eigener Entwurf hätte demnach nur realisiert werden können, wenn die Stadtbahn durch das monumentale Gebäude hindurch geführt hätte.[345] Diese Konfrontation der ‚alten' Kunst mit dem ‚modernen' Verkehr war für die meisten zeitgenössischen Betrachter undenkbar (vgl. Markschies 2006: 18). So wurden die Trasse unabhängig von den Museumsgebäuden gebaut und präformierte den Baugrund auf der Spitze zu einem unregelmäßigen Dreieck mit drei verschiedenen Schenkeln, sodass konventionelle Lösungen mit rechtwinkligen Grundrissen nicht mehr in Frage kamen.

In einem der jährlich vom Berliner Architektenverein ausgelobten Schinkel-Wettbewerbe zur Restbebauung der Spreeinsel wurde 1881/2 neben einem höchst konventionellen Beitrag Ludwig Hoffmanns ein Entwurf Bernhard Sehrings prämiert (vgl. Bild 4.5). Auch dieser sah an der Spitze einen tempelhaften Rundbau vor, der durch eine Freitreppe zu erreichen war. Vor allen Dingen nimmt der Plan südlich der Stadtbahn mit einer neoklassischen, an die attische Akropolis angelehnte Tempelbebauung das ästhetische Konzept Alfred Messels für das Pergamonmuseum vorweg (vgl. Bernau 2015: 17). Für den später ausgeführten Bau des Kaiser-Friedrichs-Museums ist dagegen ein Entwurf Ludwig

345 Solche Hausdurchbrüche wurden 30 Jahre später zweimal für die Berliner Hochbahnen vorgenommen und galten in dieser Zeit als architektonischer Ausdruck einer modernen Metropole.

Schupmanns prägend: Er beinhaltet mit seiner zweistöckigen Barockfassade, der an der Nordspitze thronenden Kuppel sowie den zwei Seitenrisaliten bereits alle wesentlichen äußeren Bestandteile des späteren Museumsbaus (vgl. Makschies 2006: 33).

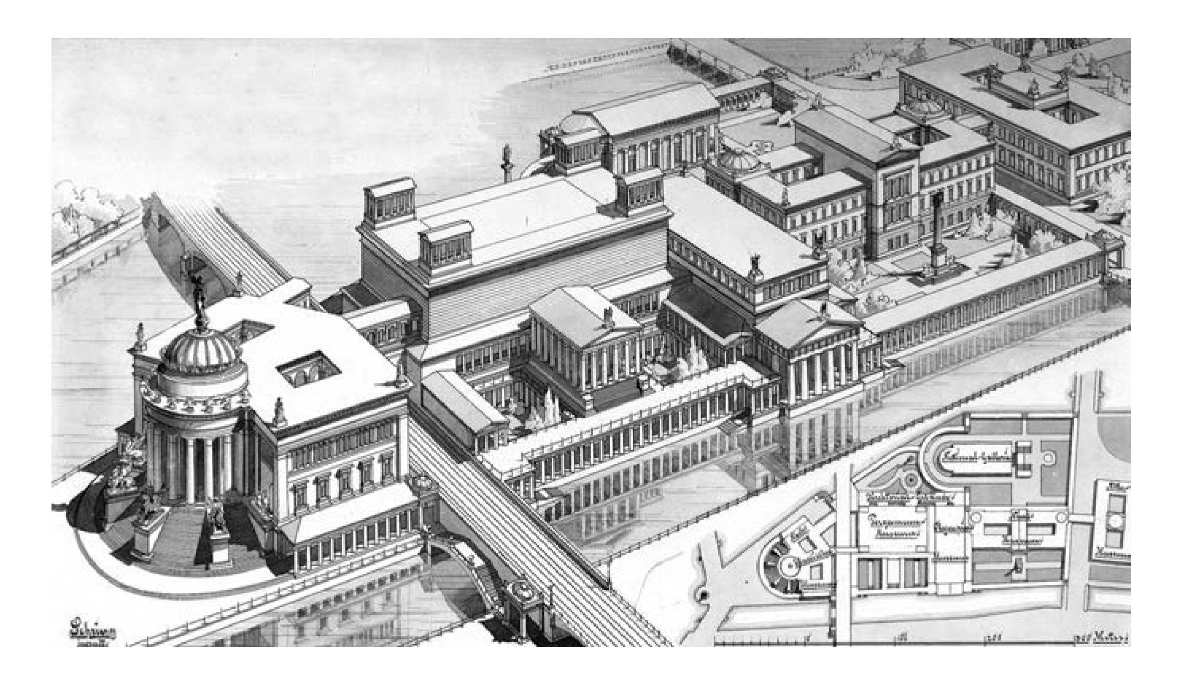


Bild 4.5: Siegerentwurf des Schinkel-Wettbewerbs 1881/2 zur Bebauung der Spreeinsel, Architekt: Bernhard Sehring, nicht realisiert

Auf die genannten Entwürfe bezogen sich auch die meisten eingereichten Arbeiten des vom preußischen Kulturministerium Mitte 1883 ausgeschriebenen „Concurrenz wegen Bebauung der Museumsinsel" (Preußisches Kulturministerium 1883). Zuvor entschied das preußische Abgeordnetenhaus nach langer Debatte, den am Kupfergraben gelegenen Packhof nach Moabit zu verlegen. Damit war Platz geschaffen worden, um die rasch wachsenden preußischen Kunstsammlungen endlich vollständig auf der Spreeinsel auszustellen. Der Wettbewerb des Kulturministeriums war jedoch nur als Vor- bzw. Ideenwettbwerb gedacht (vgl. Bernau 2015: 28).[346] Stilistisch dominierten Entwürfe, die sich auf die italienische Renaissance beriefen, was in dieser Zeit keine Überraschung war. Schließlich galt die Neorenaissance als Zeichen bürgerlicher Reformbestrebungen. Zudem wurde dem Kronprinzen und späteren Kaiser Friedrich III., dem seit 1871 so genannten „Protektor der deutschen Museen" (Wehry 2013), eine

346 Ähnlich wie beim Reichstag tat man sich in dieser Zeit schwer, ernsthaft gemeinte Konkurrenzen für große Architekturprojekte auszurichten. Dies muss für die beteiligten Architekten äußerst demotivierend gewesen sein.

Vorliebe für diesen Stil ebenso wie eine Neigung zu bürgerlich-liberalen Prinzipien nachgesagt (vgl. Bernau 2015: 29). Im Wettbewerb perpetuierte sich ebenfalls die Abkehr vom Prinzip der „Freistätte für Kunst und Wissenschaft", das Friedrich Wilhlem IV. im Jahr 1841 angestoßen hatte. Stattdessen wurde nun das Prinzip einer aus verschiedenen Solitären bestehenden Museumslandschaft, die ausschließlich dem kunstgenießenden Lustwandel (und nicht mehr auch Lehre und Forschung) dienen sollten, zum städtebaulichen *common sense*. Das ist das eigentliche Ergebnis des Wettbewerbs, von dem auch in der Folge nicht mehr abgerückt wurde. Eine Verwirklichung des preisgekrönten Entwurfs von Fritz Wolff (vgl. Bild 4.6) wurde nie ernsthaft in Erwägung gezogen. Wolff wurde jedoch 1896 mit der Ausführung des ersten Pergamonmuseums bedacht.

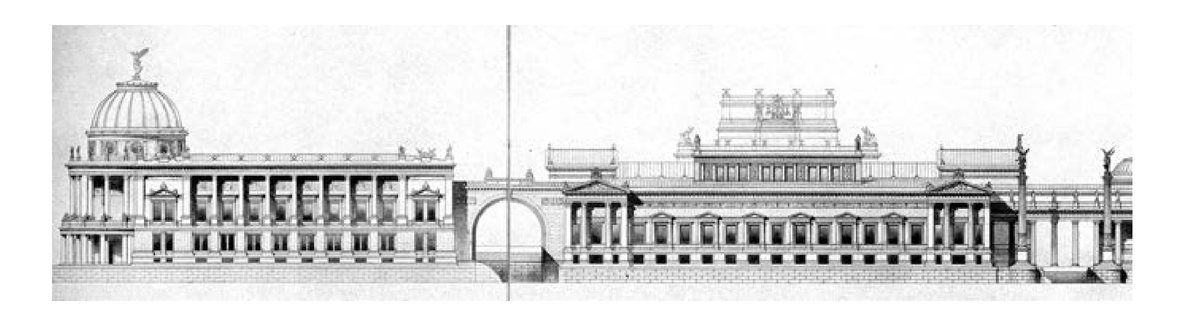


Bild 4.6: Preisgekrönter Entwurf der „Concurrenz wegen Bebauung der Museumsinsel" 1884, Ansicht vom Kupfergraben, an der Seitenfaltung der Raum für die (bereits bestehende) Stadtbahntrasse, Architekt: Fritz Wolff, nicht realisiert

Den Auftrag zum Bau eines *Renaissance-Museum*, das sich der mittlerweile zum Direktor der Gemäldegalerie avancierte Wilhelm Bode wünschte, erging 1897 an Ernst von Ihne. Dieser war noch von Friedrich III. zum Hofarchitekten ernannt worden und erfreute sich, spätestens seit dem von ihm geleiteten, in den Jahren 1891-95 erfolgten Umbau des repräsentativen Weißen Saals im Stadtschloss, der besonderen Gunst Wilhelms II. Ihne traf mit seinen neobarocken Säulen- und Pilasterwänden den Geschmack des Kaisers[347] und wurde gegen den Willen der Museumsleitung (vor allem gegen den Willen Bodes, der Alfred Messel bevorzugt hätte (vgl. Otto 2006: 73), und ohne Wettbewerb vom Kaiser-Friedrich-Museumsverein, dessen Vorsitz der Kaiser innehatte, mit dem Bau beauftragt. Allein dieser Umstand erzürnte die Architektenschaft, die von Beginn an gegen den Bau Ihnes polemisierte. Aber anders als bei Julius Raschdorff, der ebenfalls freihändig bestellte Architekt des Berliner Doms, war der

347 Vgl. „[Der Kaiser meinte] für Berlin sei der richtige Stil ein Frühbarock" (Hoffmann 1996: 143).

Entwurf Ihnes nicht nur funktional durchdacht, sondern, was Maßstab und Integration in den städtebaulichen Kontext anging, durchaus angemessen und eher zurückhaltend als auftrumpfend.[348] Ihne machte die seit Stüler bestehende Idee, die Inselspitze architektonisch abzurunden, zum Ausgangspunkt seines Entwurfs. Über die Eingangshalle an dieser Stelle, die von zwei Brücken sowohl von der Spreeseite als auch der Kupfergrabenseite aus zugänglich werden sollte, plante er eine relativ niedrig herausragende Kuppel. Das Museum erhielt nur zwei ausstellungsfähige Ebenen (zuzüglich eines als Depot dienenden Untergeschosses, dessen Fassadenteile mit Rustikasteinen verblendet wurden). Die Sandsteinfassaden in den beiden Hauptgeschossen werden von korinthischen Pilastern gefasst, auf dem Dach verläuft eine bis auf den Eingangsbereich[349] schmucklose Balustrade. Die Grundmauern wurden, wie schon im Entwurf Orths, bis an Fluss und Kanal herangeführt, was dem Bau die Gestalt eines Wasserschlosses einbrachte. Die Fassaden wurden in einem verhältnismäßig zurückhaltend komponierten Frühbarock gestaltet.[350] Jeweils zwei nicht-vorspringende Risalite mit Dreiecksgiebel strukturieren die Fassaden an den beiden Uferseiten. An der Stadtbahnfassade wurde auf Schmuckelemente weitgehend verzichtet. „Die Gliederung des Außenbaus folgte einem traditionellen Schema der Palast- und Schloßbaukunst" (Gaethgens 1992: 34). Dennoch ermöglichen die hohen Rundbogenfenster im ersten Stock einen für die dort anfänglich vorgesehene Skulpturensammlung optimalen Lichteinfall, im zweiten Stock sind die meisten Räume durch Oberlicht beleuchtet, wobei die kleinen quadratischen Fenster nur eine untergeordnete Rolle bei der Beleuchtung spielen. Vor den halbrunden Eingangsbereich wurde schließlich noch ein Reiterstandbild Friedrich III. auf die eigens dafür verlängerte Inselspitze gesetzt und zwar sehr unvorteilhaft mit der Laufrichtung des Pferdes in Richtung Museum. Damit wird der sogenannte ‚99-Tage-Kaiser' in der repräsentativsten Ansicht des Museums, nämlich aus der Warte der aus der Friedrichstraße entlang der Spree kommenden Betrachter, von hinten gezeigt. Ein skurriler Umstand, der in der Presse zum Teil lebhafter kommentiert als auf die architektonische Qualität des Gebäudes eingegangen wurde. So war für Spott schnell gesorgt: als „Cul de Berlin" (Otto 2006: 75) soll laut Max Osborn die französische Presse das Ensemble von Pferdehintern und Museumseingang verspottet haben.

348 So ist der Bau zum Beispiel im Vergleich zu Orths Entwurf von 1875 wesentlich niedriger und wirkt somit viel weniger monumental als dieser.

349 Hier sind sechs Skulpturen, die die Künste darstellen sollen, aufgestellt.

350 In ersten Entwürfen Ihnes (1896) waren die Fassaden sogar noch im Stil der italienischen Spätrenaissance gefasst. Zudem waren keine Kuppeln vorgesehen. Leider gibt es, wie Gaethgens schon 1992 (: 130) bemängelt, immer noch keine kritische Bau- und Planungsgeschichte des Kaiser-Friedrich-Museums, wohl deshalb, weil schon zu Bodes Zeiten die Bauakten verschwunden waren (vgl. Bode 1930: 115).



Bild 4.7: Kaiser-Friedrich-Museum Berlin (heute Bode-Museum) von der Ebertsbrücke (Nordseite), Architekt: Ernst von Ihne, erbaut 1898-1904, Foto: 1905

Architektonisch äußert sich das Besondere dieses Gebäudes im Umgang mit dem schwierigen dreieckigen Grundriss. Von der Eingangshalle aus wird – zwischen den uferseitigen Fassadentrakten liegend – ein Mittelgang zu einer zweiten kleineren Kuppel an der Stadtbahnseite geführt. Dieser ist wiederum mit drei Verbindungstrakten – zwei an der Spreeseite, einer in Richtung Westen – mit den außen gelegenen Räumen verbunden. Dadurch entstehen fünf kleine Innenhöfe. Für das Museumskonzept ergeben sich dadurch viele Schwierigkeiten, da eine lineare oder ringförmige Präsentationsform nicht möglich ist. Folglich wurde dem Museum häufig ein labyrinthischer Charakter vorgeworfen (vgl. Berliner Börsenzeitung 1904: 6).[351] Wilhelm von Bode nahm den Architekten diesbezüglich in Schutz und machte Interventionen des Generaldirektors der königlichen Museen für diesen Umstand verantwortlich.[352] Zudem wurde in

351 „Das Museum ist unübersichtlich, daran ist nicht zu zweifeln" (Berliner Börsen-Zeitung 1904: 6). Die Börsenzeitung macht allerdings eher das Ausstellungskonzept Bodes als die Architektur dafür verantwortlich: „aus dem Byzantischen in das Sassanidische, aus Italienischen Basiliken in Arabische Teppichsammlungen" (ebd.).

352 „Die dem Architekten bei der Eröffnung gemachten Vorwürfe über diese Mängel sowie über die unklare Disposition der Ausstellungsräume im Oberstock waren durchaus ungerechtfertigt" (Bode 1930: 114).

den Kritiken selten bedacht, dass die innere Aufteilung des Gebäudes auf dem zur Verfügung stehenden Terrain kaum hätte besser gelöst werden können (vgl. Clemen 1905: 40). Aus feuerpolizeilichen Gründen verbat sich eine Bebauung mit einen hoflosen, geschlossenen Baukörper.

Die Zurückhaltung in der äußeren Gestaltung wird im Inneren des Gebäudes allerdings aufgegeben. Die Eingangshalle unter der Kuppel ist überladen mit barocken Ornamenten, preußischen Adlern und diversen Hohenzollerninsignien, am hervorstechendsten eine Kopie des Schlüter'schen Reiterstandbilds des sogenannten *Großen Kurfürsten*. Als dritter Saal hinter der Eingangshalle und der sogenannten Kameckehalle folgt eine sogenannte *Basilika*, die wie der Betraum eines Klosters anmutet. Sie ist im Stil der italienischen Spätrenaissance gehalten und war für die Präsentation von religiöser Kunst aus dieser Zeit vorgesehen.[353] Ihr folgt die kleine Kuppelhalle im Rokokostil, unter der Skulpturen von Friedrich II. und sechs seiner Generäle ausgestellt sind. Die thematische Korrespondenz der Ausstellungsstücke mit den Ausstellungsräumen setzt sich in den weiteren Räumen fort. Die Mittelachse verbindet auf problematische Weise religiöse und politische Ikonologie. Wie in der kurz zuvor errichteten Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche wird das preußische Königshaus als gottgewollte Macht im quasireligiösen Duktus dargestellt. Diese Präsentationsform ist allerdings eher auf Wilhelm Bode denn auf Ernst von Ihne zurückzuführen, wie ersterer selbst in seinen Memoiren darlegt (vgl. Bode 1930: 149f.). In der zeitgenössischen Kritik wird dagegen meist der Architekt dafür verantwortlich gemacht (vgl. Stahl 1904: 1f.).

Bode kritisierte jedoch Ihnes „unglückliche Hand" (Bode 1930: 114) bei der Innenausstattung, bei der jener „unnötigen Luxus getrieben" (ebd.) habe. Weitere Verfehlungen lastete Bode aber vor allem dem ausführenden Bauingenieur Hasak an (vgl. ebd. 115, 133). Der Generaldirektor war nicht zufrieden mit dem Bau,[354] der nun kaum noch etwas von seinem gewünschten Renaissance-Museum hatte. Der Kaiser dagegen war laut Bode begeistert, sowohl von der Architektur als auch von den Sammlungen und deren Anordnung (vgl. Bode 1930: 162). Besonders unglücklich zeigte sich Bode mit den Eröffnungsfeierlichkeiten, die Wilhelm II. zu einem Staatsakt für seinen verstorbenen Vater umgestaltete. Die Kritik der Öffentlichkeit an dieser Indienstnahme der Kunst für die Politik empfand Bode auch als Kritik an seiner Arbeit und der des Architekten.[355]

---

353 Sie ist das übriggebliebene Relikt von Bodes ursprünglicher Idee eines Renaissance-Museums.

354 „[...] überreiche, verfehlte Innenarchitektur" (Bode 1930: 149).

355 „[...] der Wert, den der Kaiser darauf legte, und dem er durch den Pomp der Eröffnung einen starken Ausdruck gab, fand in der Öffentlichkeit Berlins nur schwachen Anklang. Die demokratische und oppositionellen Richtung der Berliner Kunstkreise, die in der Secession ihren ersten starken Ausdruck gefunden hatte [...]

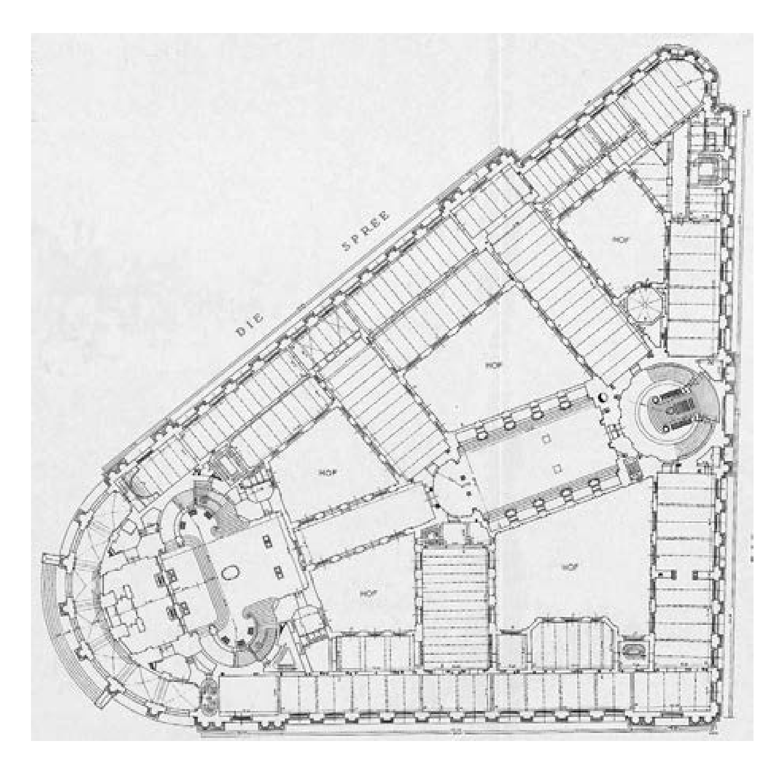


Bild 4.8: Kaiser-Friedrich-Museum Berlin (heute Bode-Museum), Grundriss Erdgeschoss, Architekt: Ernst von Ihne, erbaut 1898-1904, digital nachbearbeitet (Kontrast)



Bild 4.9: Kaiser-Friedrich-Museum Berlin (heute Bode-Museum), große Kuppelhalle (Eingangshalle) mit Reiterstandbild des Großen Kurfürsten, Architekt: Ernst von Ihne, Plastik: Andreas Schlüter, erbaut 1898-1904, Foto: 1905

Das Gebäude wurde vom liberalen *Tageblatt* als „hässlich", „unschön" und „uninteressant" (Stahl 1904: 1) bezeichnet. „Selbst das neue Museum Stülers ist bei allen Mängeln besser. An das Schinkels, eines der schönsten, die es gibt, darf man gar nicht denken" (ebd.). Die sozialdemokratische *Berliner Volks-Zeitung* lobte immerhin „die ökonomische Raumnutzung in dem verhältnismäßig kleinen Bau […]" (Sigerist 1904: 1), bemängelte aber: „Der ganze Bau wie die einzelnen Stockwerke sind niedrig, wirken gedrückt; die unverhältnismäßig massige, wuchtige Kuppel, die wohl durch die unschöne Domkuppel angeregt wurde, erhöht dieses Bild in dem Beschauer; nur an der Kupfergrabenseite gibt die unmittelbar aus dem Wasser aufsteigende Mauer ein freieres Bild. Die dicht zusammengedrängten Fenster, das Fehlen größerer Flächen zwischen ihnen verursachen ein Gefühl der Unruhe und lassen die Freude an den kräftigen Formen nicht aufkommen" (ebd.). Die Mittelachse wird als Repräsentationstrakt beschrieben und indirekt wegen der Skulpturen der preußischen Militärs kritisiert. Die *Börsenzeitung* (1904) formuliert diese Kritik sogar explizit und bemängelt die Basilika als „nüchtern" und „überflüssig" (ebd.: 6). Dagegen werden die eigentlichen Ausstellungsräume und ihr Inventar von den meisten Zeitungen ausdrücklich gelobt. Dabei wird allerdings nur Wilhelm Bode, nicht jedoch der Architekt namentlich angesprochen. Nur wenige Stimmen, wie die der *Börsenzeitung*, der die Eröffnung jedoch nicht wie den anderen Blättern ein Artikel auf der ersten, sondern erst auf der sechsten Seite Wert ist, bezeichnen das Haus „trotz seiner Fehler [als] wunderbar schöne[s] neue[s] Museum" (Börsenzeitung 1904: 6). Es steht allerdings zu vermuten, dass sich dieses Lob eher auf die ausgestellte Sammlung als auf die Architektur bezieht.

Die Fachkritik in den Architekturzeitschriften fiel äußerst knapp und sehr verhalten aus. Die *Berliner Architekturwelt* (1906) brachte zwei Jahre nach Eröffnung des Museums lediglich ein Foto sowie den Grundriss des Gebäudes, ohne eine Besprechung. Die *Deutsche Bauzeitung* (DBZ), das wichtigste Organ der Zunft, brauchte sogar drei Jahre bis sie sich mit Ihnes Museum beschäftigte und das auch nur im Rahmen eines Gesamtblicks auf die „Neubauten auf der Museumsinsel", anlässlich der Ernennung Alfred Messels zum „Architekten bei den Königlichen Museen zu Berlin" (DBZ 1907: 117).[356] Gelobt wurde von der DBZ lediglich die ingenieurstechnische Leistung, das Gebäude auf diesem

lehnte das Kaiser-Friedrich-Museum als Bau des ‚Hofarchitekten' schroff ab, und hatte auch für den Inhalt, für die Sammlungen und Anordnung, für alle Geschenke nur widerwillige Anerkennung" (Bode 1930: 165).

356 Damit wurde deutlich, dass es in dem Artikel eher um den Weiterbau der Museumsinsel und die Gestaltung eines neuen Pergamonmuseums ging, denn an dem (gerade einmal acht Jahre) ‚alten' Gebäude zeigten sich zu dieser Zeit bereits deutlich die Folgen der Grundabsenkung, sodass der Abriss bereits diskutiert und ein Jahr später beschlossen wurde.

schwierigen Grund zu errichten, sowie die Kuppel über dem Haupteingang.[357] Neben allerlei kleinlichen Mäkeleien bemängelt die DBZ vor allen Dingen, dass das Gebäude zu niedrig angelegt sei. Selbst die prinzipiell gelobte Kuppel über dem Haupteingang wird als zu klein kritisiert, sodass der Bau, „von der Ebertsbrücke aus gesehen, im Wasser zu versinken droht" (DBZ 1907: 185). Ein Eindruck, der sich aus der angesprochenen Perspektive (vgl. Bild 4.7) nicht wirklich erschließt. In dieser Kritik wird der zeitgenössische Trend zu Monumentalbauten deutlich, dem Messel dann mit dem neuen Pergamonmuseum folgen sollte. In einem programmatischen Artikel in der *Berliner Architekturwelt* hatte der ‚modernistische' Lyriker Ernst Schur bereits 1906 gefordert, dass die Berliner Architektur das Streben Deutschlands nach einem herausragenden Platz in der Welt unterstützen müsse[358] und dass sich Staatsrepräsentationsbauten, und als solches wurde das Kaiser-Friedrich-Museum zuvorderst gesehen (vgl. Gaethgen 1992: 29), an griechischen Vorbildern orientieren sollten.

Eine der ersten, die mit Abstand längste und auch positivste Besprechung des Museums erschien 1905 in einer Kunst- (und nicht in einer Architektur-) Zeitschrift. Entgegen den voreingenommenen Urteilen der Fachkollegen äußert der Kunsthistoriker und Denkmalpfleger Paul Clemen Verständnis für die äußerst schwierige Bauaufgabe auf der Inselspitze.[359] Zudem stellt er die Bezüge des Baus zum preußischen, vor allem dem Schlüter'schen Barock und der italienischen Renaissance positiv heraus und bewertet das Museum als angemessen monumental für Bauaufgabe und Kontext. Dass das niedrige Gebäude auch vom friderizianischen Rokoko in Sanssouci beeinflusst ist, hat seinerzeit keiner der Kommentatoren erkannt. Diese waren eingeschworen auf die Beurteilung Ihnes als Hochrenaissance- und Frühbarockkenner. Am deutlichsten in seiner Kritik an der Architektur des Kaiser-Friedrich-Museum, und darin auch offensichtlich politisch motiviert, agierte Karl Scheffler. Er bezeichnet das Gebäude als „kalte Pracht- und Machtprotzerei", das „sinnlose Repäsentationsräume" sowie „raumfressende Treppenhäuser" beinhalte. Den Architekten bezichtigte er der „Großmannssucht" (Scheffler 1921: 59). Anders als bei der besser dokumentierten Baugeschichte der Schinkel- und Stüler-Bauten wissen wir nicht, was das Umschwenken Ihnes von der Renaissance- zu einer Barockfassade und die nachträgliche Planung einer Kuppel motiviert hat. Zu vermuten ist mit Otto (2006:

357 „Soweit an diesem Bestreben die Baukunst beteiligt war, ist leider zu sagen, daß sie nicht das dargeboten hat, was hätte erreicht werden können" (DBZ 1907: 185).

358 „Berlin ist eine Stadt, die über den Organismus ‚Staat' hinaus zur ‚Welt' strebt" (Schur1906: 1).

359 „Was an Mängeln und Unzuträglichkeiten, zumal in der Grundrißlösung, dem Besucher auf den ersten Blick entgegen zu treten scheint, das ergibt sich fast alles aus der Unmöglichkeit, der hier vorhandenen Schwierigkeiten Herr zu werden" (Clemen 1905: 31).

77), dass der Kaiser, der seine Bevorzugung des Barocks nie verhehlte, hier seinen Einfluss geltend gemacht hat. Außerdem muss auch die immer wieder veränderte Ausstellungskonzeption in Betracht gezogen werden. So hatte Wilhelm Bode zwar deutlich gemacht, dass er thematisch gestaltete Epochenräume einzurichten gedenke, worauf Ihne auch in unbestrittener Weise architektonisch eingegangen ist. Allerdings konnte er auf die nachträglich einbezogene Ausstellung des Münzkabinetts im ersten Stock und die Aufstellung der M'schatta-Fassade nicht mehr angemessen reagieren.

So zeigt sich in dem Diskurs über das Kaiser-Friedrich-Museum, dass die vermeintlich ästhetisch begründete Kritik der Architektur in einem dichten politischen Kontext steht.[360] Die Kritik richtet sich eher gegen den vom Kaiser ausgewählten Architekten als gegen seine Architektur. Die barocke Form wird als Lieblingsstil des Kaisers für politische Repräsentationsarchitektur *per se* abgelehnt.[361] Andererseits wird der verhaltene Maßstab des Gebäudes als zu wenig monumental betrachtet. In der Langschau ist dabei interessant, dass sich einmal formulierte ‚Fachurteile‘ über Jahrzehnte hinweg perpetuieren und zum Teil bis in die sprachlichen Details von späteren Kritikern dieses Baus reproduziert werden. Ähnlich sieht es auf der anderen Seite auch bei der positiven Bewertung eines seinerzeit überschwänglich gelobten Baus auf der Museumsinsel aus, dem Pergamonmuseum Alfred Messels.

360 In der Verwendung des preußischen Barocks sieht Gaethgens (1992: 34) „ein sichtbares ideologisches Zeichen [...]. Das Bauwerk sollte in der Tradition preußisch-monarchischer Repräsentation stehen. Der Einfluß des Hofes, des Monarchen selber auf die Baugestaltung drückte sich unmittelbar in den Bauformen aus". Und weiter: „Ganz offenbar besaß bei Auftraggeber und Architekt in der Gestaltung des Bauwerks die Repräsentation einen höheren Rang als die Funktion. Wilhelm II ließ ein Monument errichten, das sich in der Sprache der preußischen Barockarchitektur von den klassizistischen Museumsbauten der Spreeinsel absetzte. Das Bauwerk wirkte wie ein Stadtschloß und erweitert die Museumsinsel durch monarchisch-dynastische Repräsentationsarchitektur" (Gaethgens 1992: 35). „Name wie Gestaltung des Gebäudes vergegenwärtigen die Umprägung des bereits Tradition gewordenen Bautypus Museum im Sinne preußischer, kaiserzeitlicher Repräsentationsarchitektur" (Gaethgens 1992: 41).

361 Bernau (2015: 27) meint zudem, dass dieser Stil „auch zu wenig national, zu internationalistisch, also zu nah an den Formen der Pariser École des Beaux Arts" sei, um das immer stärker werdende nationale Gefühl auch der liberalen Öffentlichkeit zu treffen. Im Jahr 1910 wird Ihne Ehrenmitglied der École des Beaux Arts. Möglicherweise war auch die polyglotte Etikette, die Ihne beherrschte – seine Mutter war Engländerin, seine Frau Italienerin – vielen seiner Zunftgenossen ein Dorn im Auge.

4.1.4 Das Pergamonmuseum

Ab der Jahrhundertwende erfolgt in der Architekturszene der Hauptstadt Preußens und Deutschlands in Bezug auf staatliche Repräsentationsbauten ein (überraschender) Schwenk in Richtung (Neo-)Klassizismus. Ob dies mit den anstehenden Einhundertjahrfeiern diverser Schinkelbauten im Zusammenhang steht oder der Einsicht, dass Schinkels Klassizismus und nicht die seit der Reichsgründung bevorzugten Renaissanceformen oder andere Historismen den Weg in den langen gesuchten „neuen Stil" (Scheffler 1913: 70f.) ebnen würden, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Tatsache ist, dass mit Peter Behrens der wichtigste Wegbereiter der architektonischen Moderne (nach einer Jugendstilphase zu Beginn seiner Karriere) einen monumentalisierten und vereinfachten Klassizismus als Ausgangspunkt für ein modernes Raumkonzept nimmt und zwar in Gestalt seines Gebäudes der deutschen Botschaft in St. Petersburg. Den gleichen Weg geht Alfred Messel in seinem Entwurf für das zweite Pergamonmuseum.

Bereits das erste Pergamonmuseum von Fritz Wolff, welches von 1897 bis 1899 errichtete wurde, war in einem einfachen Klassizismus gehalten und orientierte sich offensichtlich – sehr respektvoll – an Stülers Neuem Museum (vgl. Bild 4.10). Der Berliner Öffentlichkeit war auch dieses Gebäude zu klein, um die wichtigsten Ausstellungsstücke der königlichen Museen auszustellen. So war man geradezu erleichtert, als das Museum 1908 geschlossen und abgerissen werden musste, weil starke Bodenabsenkungen festgestellt worden waren (vgl. DBZ 1910: 218).[362]

Um die mit den vielen Fund- bzw. Beutestücken in den letzten Jahren stark angewachsenen Sammlungen in einem altorientalischen, einem antiken und einem deutschen (mittelalterlichen) Museum ausstellen zu können, plante der nun als Generaldirektor der Königlichen Museen fungierende Wilhelm Bode ab 1906 ein neues Museum an der Stelle des ersten Pergamonmuseums. Beauftragt wurde mit Alfred Messel der zu dieser Zeit unbestrittene ‚Star' der Berliner Architekturszene. Auch er war Eklektizist wie viele der anderen Architekten öffentlicher Bauten im Kaiserreich, doch galt der Erbauer des Kaufhauses *Wertheim* am Leipziger Platz als innovative Kraft (vgl. Scheffler 1913: 135ff.).[363]

Die Notwendigkeit, ein neues großes Museum zu bauen, ergab sich aus den vom Straßenbauingenieur Carl Humann zunächst privat betriebenen Grabungen in Pergamon (türk.: Bergama). Nachdem die Bedeutung der ersten nach Berlin gesandten Fundstücke vom Direktor der Antikensammlung, Alexander

362 Offensichtlich hatte Wolff die Fundamentierung an dieser morastigen Stelle nicht so sorgsam ausführen lassen wie Ihne im Kaiser-Friedrich-Museum. Zudem war wohl das Gewicht des Altars bei der Planung unterschätzt worden.

363 „Jedenfalls ist das Auge der Zeit durch Messel geöffnet worden […]" (Scheffler 1913: 146).



Bild 4.10: Erstes Pergamonmuseum, Architekt: Fritz Wolff, erbaut 1897-1899, 1908 abgerissen

Conze, festgestellt werden konnte, wurde die weitere Ausfuhr des Pergamonaltars wie eine „geheime Staatsaktion“ gehandhabt (Gaethgens 1992: 85). Sowohl Wilhelm II. als auch Bismarck waren bei der Mittelbeschaffung und bei den Verträgen mit dem Osmanischen Reich direkt involviert. Dabei wurde die osmanische Seite über den Wert der Funde bewusst im Unklaren gelassen. Im Ergebnis bedeuteten die Entdeckung und Ausstellung des Pergamonaltars, dass sich Berlin in Bezug auf archäologische Sammlungen in einer Reihe mit Paris und London betrachten konnte. Zudem gab es weitere bedeutende deutsche Ausgrabungen in Troja, Olympia und Mykene. Während Heinrich Schliemann jedoch den Großteil seiner privat durchgeführten Ausgrabungen den griechischen Museen überließ, erforderten die überaus reichen (großformatigen) Funde, die im Windschatten der *Deutschen Orient-Gesellschaft* in Baalbek, Milet und Babylon gemacht wurden, die Unterbringung in einem weiteren, wesentlich größeren Museum, da es sich bei letzteren um ganze Architekturen handelte.[364] Zusammen mit der Vorderasiatischen und der Islamischen Abteilung wollte Bode in diesem Museum aber noch weitere Sammlungen unterbringen, wie er in einer Denkschrift unmittelbar nach der Berufung zum Generaldirektor der Museen kundtat:

364 „Daß die deutsche Kultur in Europa, im Vorderen und fernen Orient eine Mission der Propagierung ihrer Überlegenheit in Wirtschaft, Wissenschaft, militärischer Stärke und Kunst zu erfüllen habe, war die Grundlage der Machtpolitik und der Inbesitznahmen der Monumente anderer Kulturen“ (Gaethgens 1992: 94).

„Neben der Notwendigkeit der Raumbeschaffung für alle diese Bedürfnisse erscheint mir endlich ein neues Museum für die ältere deutsche Kunst auch aus nationalen Gründen als eine Pflicht“ (Bode 1906 n. ders. 1930: 239). Dies deckte sich mit der imperialen Kulturpolitik, welche die antiken Großreiche im Zusammenhang mit der deutschen Geschichte setzen wollte.[365] Folgerichtig sah Bode den deutschen Teil als wichtigsten dieser Anlage an. Er liebäugelte wohl auch damit, das Gebäude *Deutsches Museum* zu nennen (vgl. Gaethgens 1992: 109) und damit auch namentlich in die Konkurrenz zum *British Museum* in London zu gehen. Das ganze Projekt war „[...] getragen von einem nationalistischen Sendungsbewußtsein“ (Gathegens 1992: 94).

Bemerkenswert ist, dass das Museum das erste große öffentliche Gebäude in Berlin war, das Alfred Messel entwerfen durfte. Obwohl er seit Jahren der unbestrittene Favorit bedeutender Entscheidungsträger (zum Beispiel Wilhelm Bodes für den Bau des Kaiser-Friedrich-Museums) war, war er bis dato vor allen Dingen durch seine monumentalen Wertheimkaufhäuser aufgefallen. Nachdem in den 1880er Jahre die Architektur der in Berlin entstehenden Großfabriken von Siemens und der AEG als ‚Kathedralen des Kapitalismus‘ wegweisend waren, wurde nun die architektonische Form des neuen Gebäude- (und Dienstleistungs)-Typs ‚Warenhaus‘ stilprägend. Die Ernennung Messels wurde von Bode gegen das große Misstrauen konservativer Kreise (inklusive dem Kaiser)[366] durchgesetzt, die mit standes- und bildungsbürgerlichen Dünkel auf die Architekten für neue Bauaufgaben ebenso heruntersahen wie auf die modernen Kunstströmungen, die sie als sogenannte ‚Rinnsteinkunst‘ diffamierten.[367]

---

365 „Die deutsche Kunst wird in der Trias der Hochkulturen zu einem gleichrangigen Partner in einem Wertesystem, das dem Kaiserreich in der Gegenwart die Rolle einer überragenden Hochkultur zuweist, dem als sei sie gleichsam die legitime Nachfolgerin der früheren“ (Gathegens 1992: 117).

366 Messel galt dem Kaiser laut Bode (1930: 182) als „Hypermoderner“. Allerdings weist Bernau (2009) daraufhin, dass Messel bereits 1894 für die deutsche Gesandtschaft in Rom die Thronanlage bauen durfte. „Es handelt sich hier wahrscheinlich um den einzigen Thron, der jemals von eienem jüdischen Architekten für einen christlichen Monarchen geschaffen wurde“ (Bernau 2009: 51). Ob deshalb wie von Bernau gefolgert werden kann, der Kasier sei weder antijüdisch voreingenommen noch kunst- und architekturpolitisch „konservativ oder gar reaktionär“ (ebd.: 55) gewesen, darf bezweifelt werden. Des Kaisers frühe Nähe zu dem unzweideutig antisemitischen Hofprediger Stöcker (1879) und seine diversen Einlassungen zu Kunst und Architektur (vgl. Seidel 1907 oder z. B. FN 367) bestärken eine andere Sicht. Gleichwohl muss festgehalten werden, dass Stöcker 1890, im selben Jahr wie Bismarck, entlassen wurde und der Kasier in der Folgezeit offenbar keine größeren Vorbehalte gegenüber der Arbeit jüdischer Architekten hatte.

367 „[...] wenn die Kunst die Hand dazu bietet, wenn sie erhebt, statt daß sie in den Rinnstein niedersteigt“ (Wilhelm II 1901). Desweiteren dekretierte der Kaiser:

Messel entwarf eine monumentale, dreiflügelige Anlage in konsequent klassizistischer Manier. Das Konzept von etagenübergreifenden, hohen Fenstern hinter einer Säulenreihe hatte er bereits beim Wertheimbau entwickelt. Bei den Flügelbauten des Pergamonmuseums goss er dieses Konzept in schlichte klassizistische Formen und krönte die Fassaden des Nord- und Südflügels mit einem dreieckigen Giebel. Der wuchtige Zentralbau wies wesentliche Elemente von Bernhard Sehrings Wettbewerbsbeitrag von 1892 auf, so zum Beispiel das Flachdach mit seinen Ecktürmen. Zwischen dem Nord- und Südflügel sah Messel einen Kolonadengang vor, der den heutigen Eingangsbereich zu einem Ehrenhof umschlossen hätte. Neben dem Neuen Museum sollten an der Kupfergrabenseite weitere Bauten entstehen, nachdem in einem ersten Entwurf dort nur ein an der Wasserfront entlang gestreckter Kollonadengang geplant war. Städtebaulich bedeutsam ist die Ausrichtung des Gebäudes nach Westen, sodass die Möglichkeit, mit einer Nord-Süd-Ausrichtung ein Forum zu schaffen und die bestehenden Museen zu verbinden, ausgeschlagen wurde. Somit besteht die Museumsinsel heute aus fünf Solitären, die sich mitunter schroff die unschöne Hinterseite zuwenden und kaum miteinander in Beziehung stehen. Messel versuchte diesen Eindruck durch die Kolonaden zu mindern, welche das Pergamonmuseum zumindest ästhetisch, wenn auch nicht funktionell, mit der Nationalgalerie verbunden hätten.[368] Außerdem bezog er die Höhenmaße der Seitenflügel sowie die Höhe des Kellergeschosses auf das Kaiser-Friedrich-Museum, zu dem eine geschlossene Brücke über die Bahntrasse führen sollte, wodurch der gesamte Komplex im Entwurf einheitlich wirkt (vgl. Bild 4.11). Diese Pläne wurden so nicht realisiert.

Im Zentralbau war der Aufbau des Pergamonaltars vorgesehen. Allerdings nicht wie im Vorgängerbau in einer originalgetreuen zentralen Position, sondern indem die hinteren Teile des Reliefs an der gegenüberliegenden Wand angebracht werden sollten. Dies bedeutete eine grobe Veränderung des Originals, der Bode erstaunlicherweise zustimmte. Gewonnen wurde dadurch allerdings die Möglichkeit, den Altar aus einer größeren Distanz zu betrachten, als das im alten Pergamonmuseum möglich gewesen war. Gleichwohl sollte der Pergamonaltar als „eines der wichtigsten Monumente der griechischen Kunst, und als imposantestes Kunstwerk, das unsere Museen bisher besitzen und wohl je besitzen werden, den ragenden Mittelpunkt nicht nur der neuen Museen, sondern der ganzen Bauten des Museumskomplexes bilden" (Bode 1910: 60).

„Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr, sie ist Fabrikarbeit, ist Gewerbe, und das darf die Kunst nie werden. Mit dem viel mißbrauchten Worte ‚Freiheit' und unter seiner Flagge verfällt man gar oft in Grenzenlosigkeit, Schrankenlosigkeit, Selbstüberhebung" (Wilhelm II., 1901).

368 Diese Idee ist mit den Kolonnaden am 2017 fertiggestellten neuen Besucherzentrum am Neuen Museum aufgegriffen worden.

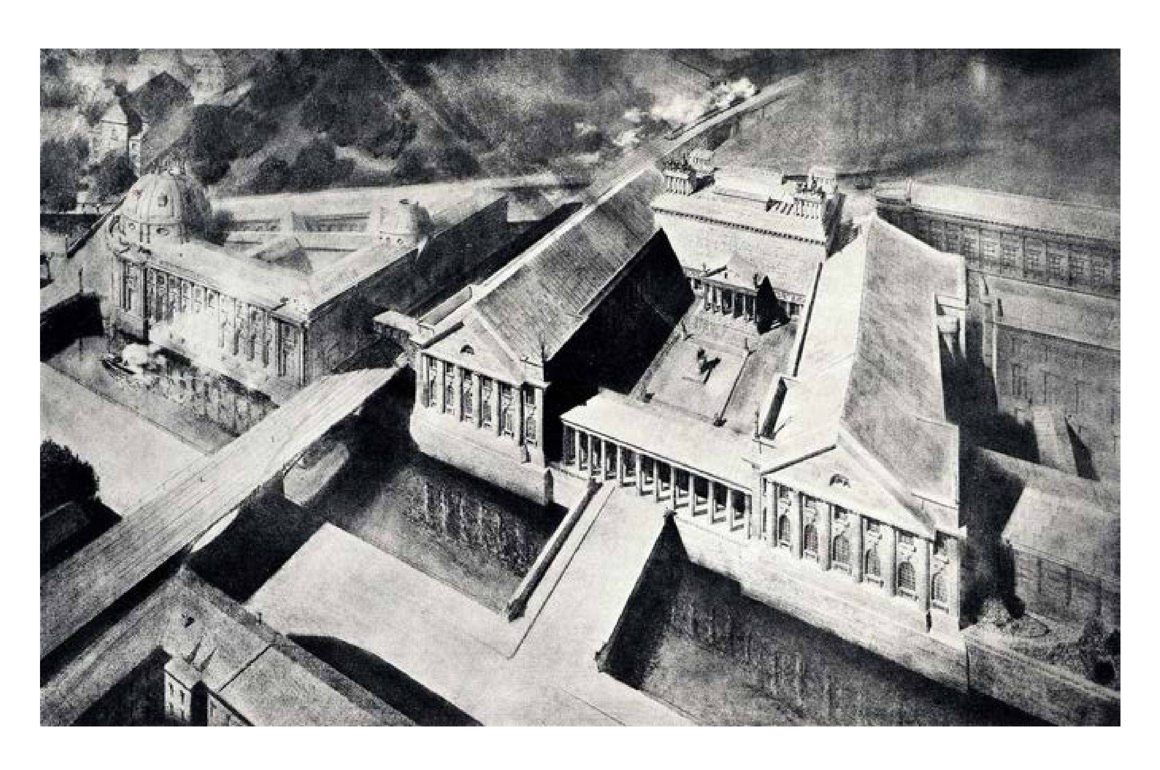


Bild 4.11: Pergamonmuseum, erster Entwurf von 1909,
Architekt: Alfred Messel, nicht realisiert

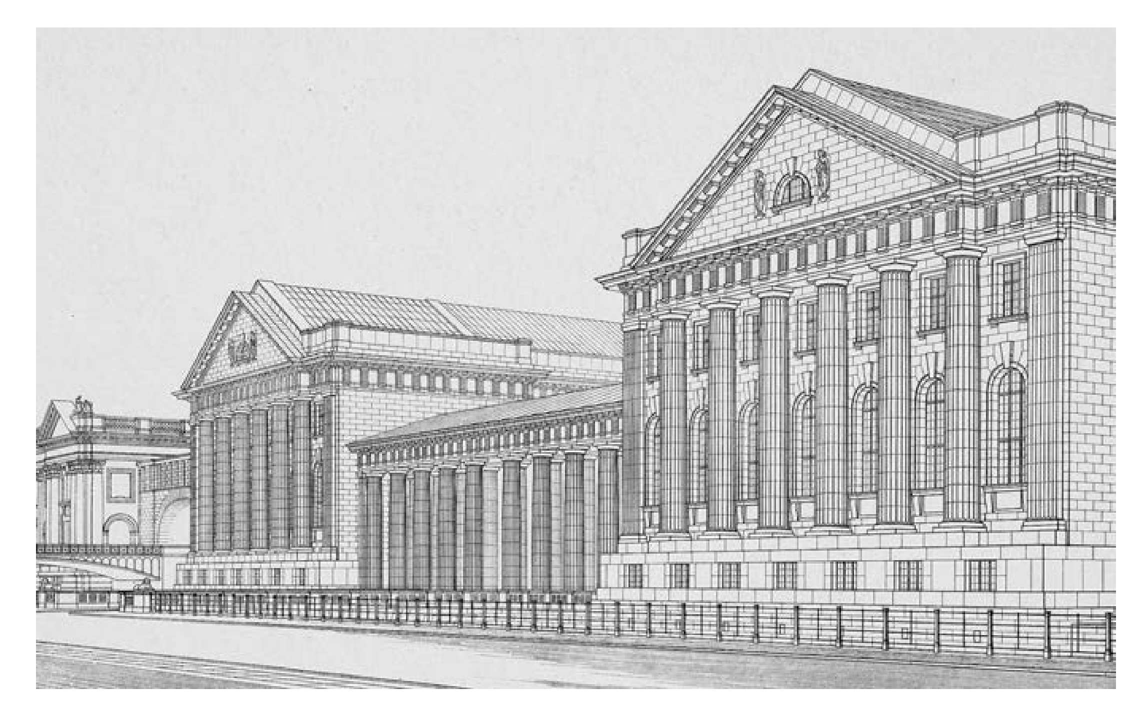


Bild 4.12: Pergamon-, Deutsches und Vorderasiatisches Museum
auf der Museumsinsel, Entwurf von 1910, Architekt: Ludwig Hoffmann
nach einem Vorentwurf von Alfred Messel), modifiziert
(ohne die Eingangskollonaden) von 1910 bis 1930 realisiert

Im Nordflügel sollte alte deutsche Kunst untergebracht werden. Dazu plante Messel „zwei hohe kirchenartige Räume, der eine im romanischen, der andere im gotischen Stil" (Bode 1910: 62). Dies geschah in enger Absprach mit Bode, der weiterhin sein Konzept der thematischen Stilräume verfolgte. Kurze Zeit nach Beginn der Bauarbeiten 1908 verstarb Alfred Messel.

Sein Freund, der Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, übernahm die weitere Ausführung des Baus und veränderte den Entwurf auf den ersten Blick nicht ersichtlich, aber dennoch deutlich. Im Äußeren kündigte er den maßstäblichen Bezug der Flügelbauten auf das Kaiser-Friedrich-Museum auf. Die Seitenflügel sind nun deutlich höher als jenes. Damit erschien das Pergamonmuseum nun weitaus monumentaler als in Messels Entwurf (vgl. Bild 4.12, das Kasier-Friedrich-Museum befindet sich am linken Bildrand). Im Inneren folgte er stärker den Wünschen des Direktors der Antikenabteilung, Theodor Wiegand, ein Museum für Architektur zu bauen, und wendete sich mit der Aufgabe des romanischen und gotischen Saals gegen Bodes Konzept der Themenräume. Während Hoffmann die Revision am Schluss seiner Lebenserinnerungen erwähnt und die Einflussnahme der Museumsdirektion als „zum Davonlaufen" (Hoffmann 1996: 265) bezeichnet,[369] deutet Bode die langwierigen Auseinandersetzungen nur an.[370] Diese mündeten nach dem Ersten Weltkrieg schließlich in den Berliner „Museumskrieg" (Scheffler 1921) und wurden dort unter Beteiligung der Öffentlichkeit mit größter Härte ausgetragen.[371] Auch das Umfeld des Museums sollte mit dem städtebaulichen Entwurf zu einem Universitätsanbau stark verändert werden. Eine eigens durch den Baublock am Kupfergraben geschlagene Straße sollte über einen halbrunden Platz die Universitätshöfe mit dem Museum verbinden. Die vom Kaiser bereits genehmigte „Barockisierung" der Achse Universität-Pergamonmuseum wurde schließlich nach dem Krieg widerrufen. Bei Baubeginn mussten sich die Verantwortlichen jedoch vor allem zunächst mit dem sumpfigen Baugrund auseinandersetzen, der dem Vorgängerbau zum

369 Es lässt sich nur darüber spekulieren, ob wiederum der Kaiser, bei dem Hoffmann wohl gelitten war, – er traf den Monarchen in seinem Leben über 30 Mal und berichtete über alle Treffen in seinen Memoiren – Einfluss auf diese Veränderungen hatte.

370 Dies war wohl auch befürchtet worden, liest man die abschließenden Worte Bodes zu Messels Entwurf: „Wir dürfen aber darauf rechnen, daß sie in Ludwig Hoffmanns Händen in aller Pietät und doch mit künstlerischer Freiheit durchgeführt […] werden" (Bode 1910: 63). Im Nachhinein wird Bode deutlicher: „Denn obgleich ihre Ausführung noch im Laufe des Jahres 1909 in die Hände seines intimsten Freundes, des Stadtbaurates Hoffmann, gelegt wurde, begann seitdem eine Leidenszeit für die Bauten, die […] auch eine Abschwächung der großartigen Formen des Entwurfs befürchten ließ" (Bode 1930: 192).

371 Darauf wird im nächsten Band dieses Forschungsprojekts einzugehen sein, welcher sich mit der Architektur der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus beschäftigt.

Verhängnis geworden war. Als diese technischen Probleme gelöst waren, begann der Erste Weltkrieg. Zu diesem Zeitpunkt stand das Museum im Rohbau, Nord- und Südflügel waren unbedacht. Die Bauarbeiten wurden 1915 eingestellt und erst 1920 wiederaufgenommen.

Bei der Vorstellung von Messels Entwurfs zeigten sich sowohl die Museumsleitung als auch der Kaiser begeistert.[372] Bode (1910: 59) bezeichnet den Entwurf als „genial" und sieht in der Säulenaufstellung der Fassaden einen deutlichen Bezug zum Brandenburger Tor. Er lobt den „Altberliner klassizistischen Charakter, mit einem Nachklang an späten Barock" (Bode 1910: 62). In dieser Interpretation bezieht sich das Museum sowohl auf Schinkels Altes Museum als auch auf Ihnes Kaiser-Friedrich-Museum, sofern man darin die Verweise auf Schloss Sanssouci erkennt. Laut Bode gelang es Messel, „die vorhandenen Bauten so zu verbinden, daß dadurch ein ganzes zusammenhängendes Ganzes entsteht" (Bode 1910: 60). Die Fachpresse, allen voran die *Deutsche Bauzeitung*, berief sich weitgehend auf die Ausführungen Bodes (1910) und schloss sich dessen Interpretation an. Vor allen Dingen die Modernität in Messels Klassizismus wurde hervorgehoben. Der Museumsbau wird als „würdige Ouvertüre für die Arbeiten an einem baukünstlerischen Groß-Berlin" (DBZ 1910: 218) bezeichnet.[373] In den ab 1920 einsetzenden kritischen Würdigungen des Vorhabens wird das Pergamonmuseum dagegen als Ausdruck eines megalomanen, spätabsolutistischen Politikverständnisses betrachtet (vgl. Scheffler 1921). Mit einer sachlichen Kritik aus beträchtlicher zeitlicher Distanz, welche die politische Ästhetik des Pergamonmuseums gut zusammenfasst, soll dieser Abschnitt beendet werden:

> Auf dem Höhepunkt imperialen Machtanspruchs geplant, berichtet es [das Pergamonmuseum, MG] von der Hybris staatlichen Repräsentationsdenkens in der deutschen Museumsgeschichte. Das Scheitern dieses Großprojektes, mit dem das Kaiserreich seine Akropolis krönen wollte, war die Konsequenz der Politik dieser Epoche. (Gaethgens 1992: 119)

In der folgenden Gesamtansicht der Museumsinsel (vgl. Bild 4.13), wie sie sich nach vorläufiger Vollendung um 1930 darstellte, wird der erdrückende Charakter des Pergamonmuseums deutlich, gegen den die drei alten Gebäude auf der Südseite der Kunstakropolis geradezu filigran wirken. Diese Ansicht gibt eine Vorstellung davon, wie die mit denselben stilistischen Mitteln konzipierte Überwältigungsarchitektur Albert Speers in der nationalsozialistischen Hauptstadt

372 „Messels Entwurf bringt gänzliche Einheit in die gesamten Bauten der Mus.-Insel" (Bode 1907). „[Die Entwürfe] fanden seine [des Kaisers, MG] uneingeschränkte Billigung und Bewunderung" (Bode 1930: 192).

373 Diese Formulierung steht im Zusammenhang mit dem im selben Jahr ausgerufenen Städtebau-Wettbewerb Groß-Berlin (vgl. Hoffmann 1910).

Germania gegenüber der wilhelminischen Bebauung Berlins gewirkt hätte, wäre sie realisiert worden. In diesem Sinne ragt das Hoffmann'sche Pergamonmuseum nicht nur bauzeitlich, sondern auch stilistisch in die dreißiger Jahre und überspringt die Epoche der Hochmoderne.

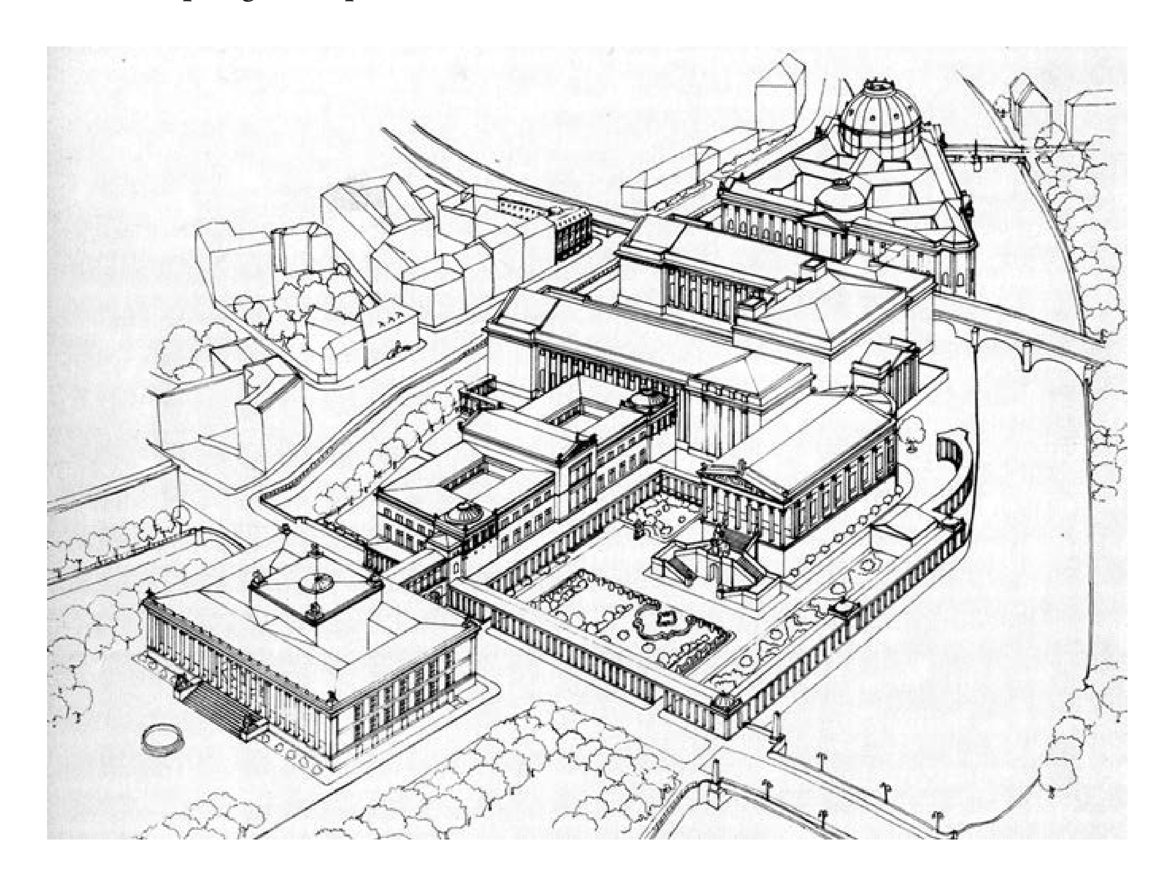


Bild 4.13: Gesamtansicht der Museumsinsel um 1930. © vorbehalten

4.1.5 Das Märkische Museum

Das Märkische Museum ist in vielerlei Hinsicht das bürgerliche und provinzielle Gegenstück zu den staatlichen, auf Weltgeltung ausgerichteten Museumsinselbauten. Kurz nach der Reichsgründung, 1874, wurde das sogenannte Märkische Provinzialmuseum der Stadtgemeinde Berlin vom Stadtrat Ernst Friedel gegründet. Es war die „erste rein bürgerliche, vom Königshaus unabhängige Museumsgründung der Reichshauptstadt" (Bernau/Michel 1999: 16). Anlass war das im Zuge der Urbanisierung und Neugestaltung der Berliner Innenstadt fortschreitende Verschwinden des ‚alten Berlins'. Als symptomatisch galt der Abriss des alten Rathauses im Vorlauf seines Neubaus und die erst im letzten Moment erfolgte Rettung der Gerichtslaube durch den Prinzen Friedrich-Wilhelm. Bürgerliche Kreise um Rudolf Virchow, Adolph Menzel und Theodor Fontane, aber auch der Berliner Polizeipräsident sowie eine Reihe

von Historikern befürchteten den Verlust der märkisch-brandenburgischen Identität Berlins auf dem Weg zur Weltstadt.[374] In dem Provinzialmuseum, das zunächst im neuen Rathaus untergebracht war, sollten wichtige Gegenstände für die Entwicklung der Doppelstadt Cölln-Berlin aufbewahrt, ausgestellt und vor allem der jungen Generation didaktisch vermittelt werden. Die nach einem Aufruf zu Spenden an die märkische Bevölkerung rasch wachsende Sammlung benötigte nach mehreren Umzügen spätestens zu Beginn der 1880er Jahre ein neues eigenes Domizil. 1892 gelang es Friedel (vgl. ders. 1891), den Magistrat zu einer Ausschreibung für einen solchen Museumsbau zu bewegen. Vom eigentlich für solch einen Bau zuständigen Stadtbaurat Hermann Blankenstein erwartete man offensichtlich keine befriedigend repräsentative Lösung.[375] Gefordert wurde eine „regional erkennbare Architektur" (Bernau/Michel 199: 28).[376] Nachdem der Wettbewerbssieger kurz nach der Prämierung starb, wurde das Projekt zunächst nicht weiterverfolgt. Nachdem Ludwig Hoffmann 1896 zum neuen Stadtbaurat ernannt wurde, übertrug man ihm das Märkische Museum als erste Aufgabe im Dienst der Stadt Berlin. Als Bauplatz wurde ein unregelmäßiges Grundstück zwischen Köllnischem Park und Spree zugewiesen. Bereits ein Jahr später wurden die Pläne von der Stadtverordnetenversammlung genehmigt. Doch auch dieser Baugrund erwies sich als schwierig, sodass die Fundamentierungsarbeiten fünf Jahre in Anspruch nahmen. Erst 1908, nach insgesamt zwölf Planungs- und Baujahren, eine für die damalige Zeit sehr lange Bauphase, wurde das Museum eingeweiht.[377] Hoffmanns Anspruch war es, „späteren Generationen die Stimmungen zu übermitteln, welche äußerlich und innerlich den Gebäuden Alt-Berlins eigentümlich waren" (Hoffmann 1909: 6). Deshalb integrierte er in seinen an eine Burgkirche erinnernden Riesenbau viele Architekturzitate aus verschiedenen Epochen, zum Teil unter sehr deutlichem Bezug auf Vorbilder aus den älteren märkischen Städten.[378] Zusammengehalten wurde die

374 „Die wunderbare Entwicklung unserer Stadt [hat] auch eine schonungslose Umwandlung und Zersetzung herbeigeführt und den alten Gemeinsinn [...] vielfach gelockert" (Seydel 1865 zit. n. Danke 1965: 329).

375 [...] seine nüchtern-korrekten Gebäude [harmonisierten] in ihrer hartkantigen Schlichtheit wenig mit dem gestiegenen Selbstbewußtsein der wohlhabend gewordenen Bürgerkreise der Reichshauptstadt" (Bernau/Michel 1999: 28).

376 „Selbstbewußt stellte man sich den Königlichen Museen auf der Museumsinsel an die Seite und wollte auch architektonisch keinen Vergleich mehr mit dem im Schloß Monbijou untergebrachten Hohenzollern-Museum oder den Museen reicher Kommunen wie Köln, Hamburg oder Breslau scheuen" (Bernau/Michels 1999: 28).

377 Dies trug Hoffmann viel öffentlichen Spott ein, unter dem er sehr litt (vgl. Hoffmann 1996: 181).

378 „Während die Gebäudezeile an der Wallstraße in gotischem Backsteinbau ausgeführt wurde, zeigt sich der Teil am Köllnischen Park als Renaissancebau mit

Collage durch einen massiven, hohen und düster wirkenden neuromanischen Turm mit steilem Walmdach ähnlich wie dem am Ratzeburger Dom. Die verschiedenartigen Flügel wirken so wie die über Jahrhunderte ‚gewachsenen‘ An- und Umbauten, die gerade für die märkischen Kircharchitektur typisch sind (vgl. Barth 1994).[379]



Bild 4.14: Märkisches Museum, erbaut 1899-1908, Ansicht von Südosten, Architekt Ludwig Hoffmann, Foto 1908/09



Bild 4.15: Märkisches Museum, erbaut 1899-1908, Grundriss 1. Stock Architekt Ludwig Hoffmann, Zeichnung um 1898, Druck 1909

Da sich die einzelnen Räume auf den ausgestellten Inhalt beziehen sollten, verzichtet Hoffmann auf einheitliche Geschosshöhe und Raumgröße und entwarf sehr unterschiedlich große und stilistische Räume. Die Innengestaltung wechselt entsprechend des angewandten Stils von glattem Putz über Backstein bis hin zu Holzauskleidung und Biedermeiertapeten. Auch die Vitrinen und Schränke wurden an den jeweiligen Stil angepasst und von Hoffmann selbst gestaltet. Im Zentrum des Baus steht die große Halle, die im Stil eines gotischen Kirchenhauptschiffs, allerdings ohne Apsis, gestaltet wurde. Hier wurden „größere kirchliche Gegenstände“ (Hoffmann 1909: 7) untergebracht. Von hier aus zweigen drei

---

geputzen Flächen. Bei er äußeren Durchbildung wurden auch ältere Architekturmotive verwendet“ (Hoffmann 1919: 3).

379 Eine detaillierte Beschreibung und Interpretation des Märkischen Museums findet sich in der Biografie Hoffmanns von Dörthe Döhl (2004, S. 84-103).

verschiedene Routen durch das Museum ab, die die Besucher immer wieder zum großen Saal zurückführen. Mit all seinen Zitaten und einzelnen in die Architektur integrierten Originalfragmenten ist das Märkische Museum zu einem gewissen Teil auch ein Architekturmuseum. Damit qualifizierte sich Hoffmann, nicht zuletzt in den Augen Theodor Wiegands, für den Weiterbau des Pergamonmuseum nach Messels Tod.[380] Allerdings war die Konzeption hier eine grundsätzlich andere. Während das Märkische Museum sich auch in seiner äußeren Form auf die unterschiedlichen Epochen der eigenen Berlin-Brandenburgischen Geschichte bezieht, bleibt das Pergamonmuseum im Äußeren neutral, d. h. klassizistisch nüchtern, um die antiken Architekturen auszustellen.

Bis auf Friedrich Huth (1903), der den Eklektizismus Hoffmanns als unseriös und dem Gegenstand eines Museumsbaus nicht angemessen beurteilte, wurde der Bau von Fachwelt und allgemeiner Öffentlichkeit gleichermaßen gelobt. Die *Deutsche Bauzeitung* hatte bereits 1901 die gewählte Form als geeignet für ein brandenburgisches Provinzialmuseum bezeichnet. Sie wiederholte diese Einschätzung nach der Eröffnung. Selbst Max Osborn, der ein Anhänger der vormodernen Architektur war, lobte in Hoffmanns Bau den „lustigen Abwechslungsreichtum, von allen Seiten eine kapriziöse, immer überraschende Silhouette bietend, doch nie unruhig, [...] deren Laune überall der reifste Kunstverstand in Schranken hält" (Osborn 1908: 270). Auch der Kaiser, der das Gebäude eine Woche vor der offiziellen Eröffnung am 10. Juni 1908 besuchte, lobte seine Gestaltung laut Hoffmann (vgl. ders. 1996: 183). In Hoffmanns Monumental-Eklektizismus traf sich der kaiserliche, auf Weltgeltung schielende Geschmack mit dem bürgerlichen Repräsentationsbedürfnis und dessen vorgeblicher Verbindung zu den historischen Wurzeln Berlins. In ihm kulminierten die verschiedenartigen stilistischen Einflüsse der berlinisch-städtischen Architektur um 1900 zu einem eindrucksvollen Beispiel des Historismus. Bald darauf wird der Ruf nach einem „neuen Stil" (Scheffler 1913: 70f.) immer lauter werden. Die Bauten Hoffmanns werden ab 1910 vermehrt als „bürokratisch" und „unpersönlich" (Scheffler 1913: 151) kritisiert.[381]Als neuer Architekturstar taucht 1907 Peter Behrens in Berlin auf und wird mit seiner AEG-Turbinenhalle von 1909 und mehr noch mit der Petersburger Botschaft des Deutschen Reiches zum konsequentesten Erneuerer der Berliner Architektur. Wie in Messels Pergamonmuseum findet er den Weg in die Moderne mittels einer radikalen Auseinandersetzung mit dem Klassizismus.

---

380 Für Wilhelm Bodes Zustimmung war dagegen Hoffmanns einfühlsame Gestaltung der vielen thematischen Stilräume im Märkischen Museum entscheidend. Noch 1896 hatte er sich als Direktor der Gemäldegalerie gegen einen eigenen Bau für die märkische „Rumpelkammer" (Bode 1896: 121) gewandt.

381 Dies ging auch von den Architekturkritikern der Berliner Tageszeitungen aus, die Hoffmann zunächst, nicht zuletzt wegen seines gegenüber Blankenstein professionelleren Umgang mit der Presse, lobten (vgl. Döhl 2004: 200ff.).

4.2 Theater

Wie auch bei den Museen nimmt die folgende Analyse der politischen Ästhetik der öffentlichen Theaterbauten einen Bau Schinkels aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zum Ausgangspunkt. Zum einen, weil jener wiederum das erste im engeren Sinn öffentlich zugängliche Theater in Berlin war, zum anderen, weil der mit Einrichtung der Gewerbefreiheit 1869 einsetzende Theater-Bauboom privater Natur war (und in diesem Buch die öffentliche Architektur verhandelt wird).[382] Bedeutende öffentliche Theaterbauten wurden in Berlin (und in den 1920 eingemeindeten Nachbarstädten) erst nach der Wende zum 20. Jahrhundert errichtet,[383] wobei damit auch eine merkliche Änderung der Konzeption in Richtung zum Volkstheater einher ging. Das Publikum war nun nicht mehr ausschließlich bürgerlich oder adlig.

Als erster eigenständiger Theaterbau Berlins und Europas gilt die *Königliche Oper* an der Prachtallee *Unter den Linden*. Sie wurde von Friedrich II. kurz nach seiner Thronbesteigung 1740 in Auftrag gegeben und bereits 1743 vollendet. Entsprechend dem Zeitgeschmack der Aufklärung gestaltete der Architekt, Georg Wenzelslaus von Knobelsdorff, das Gebäude im frühklassizistischen Palladianismus mit spätbarocken Teilelementen. Da unter Friedrich nur während

382 „Vor allem waren es Gastwirte, die die Gelegenheit wahrnahmen, in den Besitz einer Theaterkonzession zu gelangen" (Freydank 1988: 286). „Die Neigung der Theaterbesitzer, durch ständige Veränderungen und schmückende Ergänzungen ihrer Etablissements das Publikum in ihre Vorstellungen zu locken, wurde nun nach Einführung der Gewerbefreiheit für jeden, der Theater machen wollte, zu einer zwingenden Notwendigkeit (Freydank 1988: 301). „Wer der Konkurrenz standhalten wollte, der mußte die anderen durch äußeren Glanz zu überbieten suchen" (ebd.)

383 Einzige Ausnahme war das von Carl Friedrich Langhans dem Jüngeren, Ludwig Persius und Eduard Knoblauch 1843-44 errichtete sogenannte Kroll'sche Etablissement am Königsplatz, das jedoch schon 1851 niederbrannte und von Eduard Tietz wiederaufgebaut wurde. Auch dieses Haus war ein privat betriebenes Unterhaltungslokal, wenn auch mit Unterstützung des Königs errichtet: Herrn Kroll wurde der Baugrund kostenlos verpachtet, und die Architekten wurden vom König beauftragt: eine frühe Form der *public-private-partnership*. Ab 1850 fanden bei Kroll auch Theater- und Opernveranstaltungen statt. Doch in der Folge geriet das große Haus immer mehr in finanzielle und künstlerische Krisen. Im Jahr 1865 kam es zur Zwangsversteigerung des überschuldeten Betriebs, und es war wiederum der preußische Hof, „der auf Grund der städtebaulichen Bedeutung des Kroll'schen Etablissements und seiner Rolle für das gesellschaftliche Leben Berlins an seiner Erhaltung interessiert sein mußte" (Freydank 1988: 247). Im Jahr 1895 übernahm die Generalintendanz der Königlichen Schauspiele das Haus und baute es zum Zweitspielort der Lindenoper um, was ihm den in der Folge gebräuchlichen Namen Krolloper gab.

der Karnevalszeit Opern aufgeführt werden durften, zu denen lediglich Gäste des Hofs Einritt erhielten, diente der Bau zunächst überwiegend zur „Veranstaltung großartiger Hoffeste“ (Architektenverein 1896: 490). Für das Sprechtheater gab es in Berlin das ganze 18. Jahrhundert hindurch nur bauliche Provisorien. So blieben auch die Aufführungen des sich in dieser Zeit mit Lessing, Schiller und Goethe stürmisch entwickelnden deutschen Dramas „in den Händen herumziehender Truppen“ (Architektenverein 1896: 486). Erst im Jahr 1800 bekam Carl Friedrich Langhans der Ältere den Auftrag, an der Charlottenstraße ein festes Haus für die Aufführung von Theaterstücken zu bauen. Das frühklassizistische Gebäude, „ein geschlossener, kastenförmiger Baukörper ohne reiche Gliederung“ (ebd.: 486), brannte 1817 bis auf die Grundmauern nieder. Bereits ein Jahr später erhielt Friedrich Schinkel von Friedrich Wilhelm III. den Befehl, an gleicher Stelle und unter Verwendung der intakten Umfassungsmauern[384] ein neues Schauspielhaus zu entwerfen und zu bauen. Es wurde das erste große Hauptwerk Schinkels (vgl. 4.2.1).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt das Theater zunehmend als Luxusveranstaltung für das seiner politischen Emanzipation harrende Bürgertum.[385] Öffentliche Bühnen wurden nicht mehr gebaut, stattdessen war das Theater vorwiegend zu einer privatwirtschaftlichen Angelegenheit geworden.[386] Die Qualität des Gebotenen wie die der Bildung des Publikums nahm deutlich ab.[387] Dramen zu schreiben, wurde ab 1871 mit der Einführung der Tantiemen für Schriftsteller zwar finanziell lukrativ, sie wurden dadurch aber auch schnell zu einer Massenware (vgl. Meiszies 1979: 80). Arbeiter waren wegen der hohen Eintrittspreise und der als abgehoben empfundenen Darstellungsweise ohnehin weitgehend vom Theater ausgeschlossen und vergnügten sich in ihrer spärlichen Freizeit auf Jahrmärkten, in Varietés und sogenannten ‚Spezialitätentheatern‘, oft in Verbindung mit (übermäßigem) Alkoholgenuss (vgl. Kautsky (1890/91)). In dieser Situation diskutierten Mitglieder und Sympathisanten der

384 Als Grund wurde die gegenüber einem veränderten Grundriss mögliche Kostenersparnis von 100.00 Talern genannt (vgl. Rave 1941: 89). In der Bauausführung konnten schließlich, nach dem Einsturz einer dieser Mauern, lediglich einige Fundamente wiederverwendet werden.

385 „Der Idealismus des aufstrebenden, revolutionären Bürgertums findet Öffentlichkeit nur auf dem Theater, da ihm die politische Ebene verschlossen bleibt und die Philosophie nicht allgemein verständlich ist“ (Meiszies 1979: 72).

386 „Heute ist das Theater ein ungeheurer Apparat, den in Besitz zu bekommen und zu betreiben, ein bedeutendes Kapital erfordert. Theater auf Aktien sind keine Seltenheit mehr. Der Theaterdirektor ist zu einem Großkapitalisten oder dessen Vertreter geworden“ (Kautsky 1890: 45).

387 „Zusehends reduzierte sich der Kern des Theaterpublikums auf die vergnügungssüchtigen Theile der Bevölkerung, die nicht geistige Anregung suchten, sondern blos die Zeit angenehm todschlagen wollen“ (Kautsky 1891: 44).

Sozialdemokratie, wie die Arbeiter über das Theater zu bilden und damit auch die Sozialdemokratie zu stärken sei (vgl. Bettelheim 1892). Es kam zur Gründung mehrerer Vereine, die das Theater für die breite Bevölkerung zugänglich machen wollten. Als eine der bedeutendsten gilt die Schiller-Theater-Gesellschaft.

4.2.1 Das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt

Zunächst musste sich Schinkel mit dem Theaterintendanten, dem Grafen Brühl, der ein dilettierender Architekt war, auseinandersetzen. Dieser hegte die Hoffnung, dass Schinkel als eine Art besserer Bauzeichner seine, Brühls, Vorstellungen vom Theaterbau umsetzte. Seine Kompetenz begründete er mit seinen Kenntnissen der Notwendigkeiten des modernen Theaters, über die Schinkel angeblich nicht verfügte. Dabei hatte dieser jedoch in einer Reihe von Bühnenentwürfen, unter anderen für eine umjubelte Aufführung der *Zauberflöte* im alten Langhansbau, kurz bevor dieser niederbrannte, bewiesen, dass er sich den Sujets des seinerzeit neuen Musik- und Sprechtheaters wohl verwandt sah.[388] In seinem ersten Brief an Brühl, in dem Schinkel diesem seine Bedingungen, nämlich die alleinige Zuständigkeit beim Bau höflich mitteilte, erwähnt Schinkel, dass sowohl der herausgehobene Platz am Gendarmenmarkt zwischen den beiden Gontard'schen Turmkirchen[389] als auch die besondere Bedeutung „dieser Gattung öffentlicher Gebäude" (Schinkel 1818 n. Rave 1941: 89) eine eindeutige Zuständigkeit in der Hand des am besten geeigneten Fachmanns, also seiner, notwendig mache. Der König schloss sich dieser Auffassung an und beauftrage Schinkel nun direkt statt über den Intendanten. Dennoch musste Schinkel weiterhin mit Brühl in der Baukommission zusammenarbeiten und hin und weder dessen eigenmächtige Anordnungen korrigieren.

Doch auch mit dem König gab es Konflikte. Denn dieser wollte ein Gebäude für das kleine Lustspiel und das Drama, allenfalls für die „kleine Oper" (Schinkel 1826 n. Rave 1941: 132). Somit musste Schinkel das Innere des Gebäudes intimer gestalten,[390] was der akustischen Verständlichkeit des Schauspiels und der Verfolgung der Mimik der Schauspieler zuträglich war, aber von Teilen des

388 Der Architekt des Schiller-Theaters im Jahre 1906, Max Littmann (vgl. Kap. 4.2.2), sieht denn auch Brühl als denjenigen an, der an überkommenen Theaterformen und demzufolge auch -bauten festhalten wollte. Schinkel dagegen habe weiter gehende Gedanken über die Reform des Theaters gehegt, „als wie es dem Baumeister des neuerrichteten Theaters am Gendarmenmarkte tatsächlich auszuführen gestattet sein sollte" (Littmann 1906: 26).

389 Dem Deutschen und dem Französischem Dom.

390 Der Zuschauerraum war nun nur knapp über 11 Meter breit und etwas über 15 Meter tief, die Bühne immerhin noch 26 Meter breit und ca. 20 Meter tief. Diese hatte einige technische Neuerungen für die Bühnendekoration zu bieten, ein

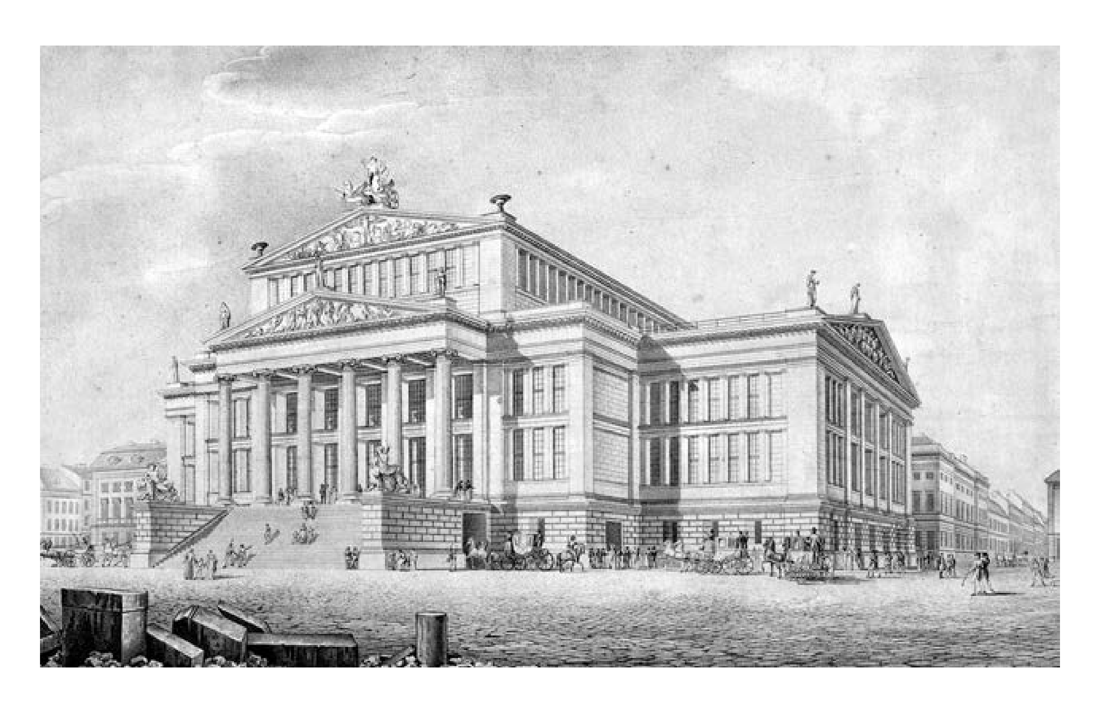


Bild 4.16: Schauspielhaus (am Gendarmenmarkt) Berlin, erbaut 1818-1821, Architekt: Karl Friedrich Schinkel, Perspektive Hauptfassade, Druck 1819, digital nachbearbeitet (Kontrast)

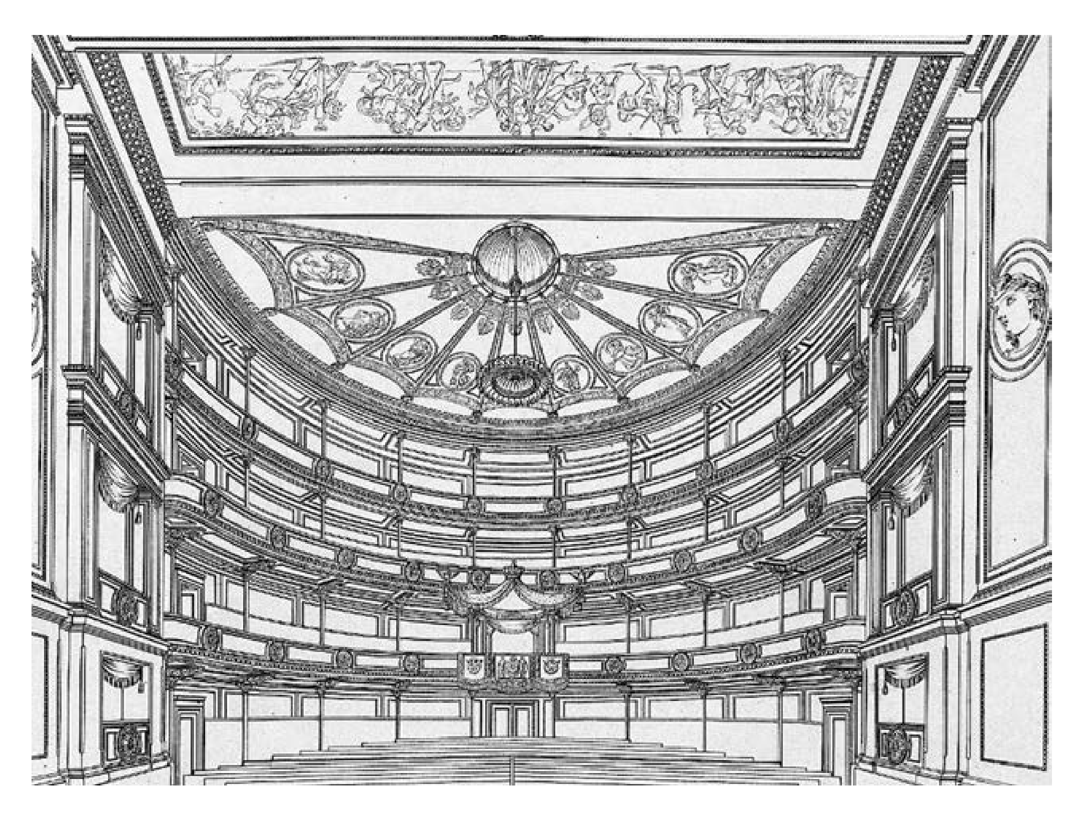


Bild 4.17: Schauspielhaus (am Gendarmenmarkt) Berlin, erbaut 1818-1821, Architekt: Karl Friedrich Schinkel, Perspektive Zuschauerraum, Druck 1819, digital nachbearbeitet (Kontrast)

Publikums, unter anderem vom Kronprinzen, kritisiert wurde. Außerdem fand man die Logen im ersten und zweiten Rang zu klein und zu dunkel, was laut Schinkel darauf beruhte, dass das Publikum „nicht bloß das Schauspiel auf der Bühne sehen, sondern selbst Schauspiel geben" (Schinkel 1821 n. Rave 1941: 124) wolle. Diese Kritik richtet sich also gegen eine zu beschränkte Öffentlichkeit, die sich – neben dem Augenmerk auf das Theaterstück – weiterhin auf die Repräsentanz der Herrscherfamilie mittels der zentralen Königsloge bezog. Diese war allerdings in die anderen Logen soweit baulich integriert, dass sie nur durch die zentrale Platzierung und das an der Balustrade angebrachte königliche Wappen als solche zu erkennen war (vgl. Bild 4.17).

Im Äußeren änderte Schinkel auch den Grundriss enorm. Vor den vom König festgeschriebenen Quader des Langhansbaus setzte er nicht nur ein fünf Meter tiefes und ca. 50 Meter breites Foyer, sondern positionierte die erhaltenen Säulen des Langhans-Portikus vor dasselbe, allerdings erhöht, da er das Gebäude auf einen über zwei Meter hohen Unterbau stellte. Dem so erhöhten Portikus, der mit einem griechischen Giebel abschloss, wurde eine zwanzig Meter breite und vierzig Stufen hohe Treppe vorangestellt. Der so bereits gewonnene monumentale Eindruck wird dadurch erhöht, dass in der Flucht des Portikus der eigentliche Theaterbau anschließt, der gegenüber den beiden rechts und links gelegenen Dritteln des Gesamtgebäudes um fünf Meter erhöht ist und wiederum mit einem griechischen Giebel abschließt (vgl. Bild 4.16). Das Foyer wurde jedoch nicht über die Treppe, sondern durch die unter dem Portikus liegende Vorfahrt betreten. Im rechten Gebäudeteil befinden sich die Funktionsräume wie Garderobe, Maske etc., im linken der sogenannte Konzertsaal, der aber von Anbeginn als Wandelhalle für die Pausen benutzt wurde. Er weist mit seinen zwei Galerien an den Längsseiten und jeweils sechs Säulen in der Breite eine prachtvolle Innenarchitektur auf.

Schinkels Zielsetzung mit dieser Gestaltung war in seinen eigenen Worten darauf gerichtet „1. Die Zweckmäßigkeit [...], 2. Die Schönheit des Innern und Äußern [...] 3. Die Feuersicherheit [...] 4. [...] die möglichste Sparsamkeit bei diesen Anordnungen" (Schinkel 1818 n. Rave 1941: 93) zu erreichen. Der mit Goethes *Iphigenie auf Tauris* gefeierten Eröffnung am 25. Mai 1821, die nicht zuletzt durch den nach Schinkels Entwürfen gezeichneten Bühnenvorhang auf sich aufmerksam machte, der den nun neu gestalteten Gendarmenmarkt mit den beiden Kirchen und dem neuen Schauspielhaus zeigte (vgl. Bild 4.18),[391] folgte eine nächtliche Huldigung von Theaterensemble und Publikum vor Schinkels

Metier, in dem sich Schinkel sehr gut auskannte. So wurden verschiedene Aufzüge stark erleichtert.

391 Schinkel hatte sich schon früher als hervorragender Theaterkulissenmaler bewährt. Mit dieser Vedute macht er das Stadtbild zu einem Teil des Theaters und inszeniert mit der Abbildung des Gendarmenmarktes als erstem großen städtebaulichen

Domizil, da dieser der Premiere offenbar fernblieb. Selten wurde die Einweihung eines Gebäudes mit solch großer öffentlicher Anteilnahme begangen.

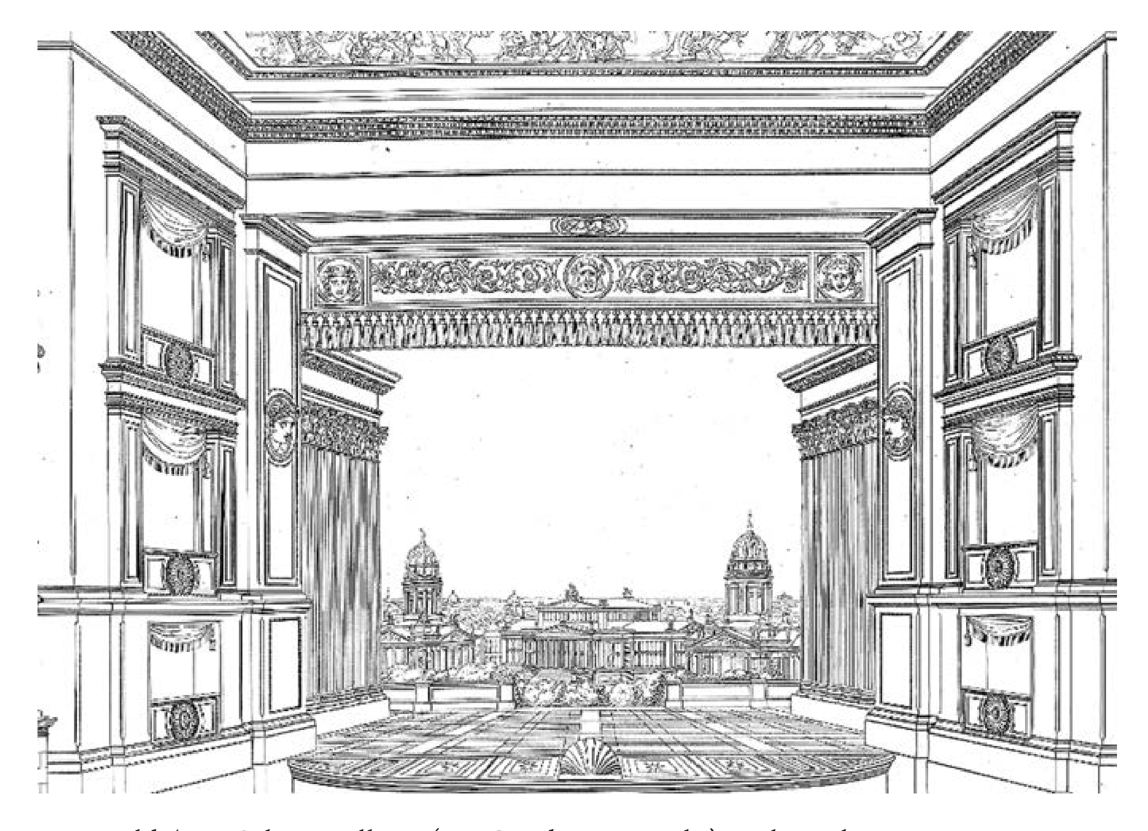


Bild 4.18: Schauspielhaus (am Gendarmenmarkt) Berlin, erbaut 1818-1821, Architekt: Karl Friedrich Schinkel, Perspektive Proszenium und Bühnenvorhand, Druck 1819, digital nachbearbeitet (Kontrast)

Diese Euphorie wurde sicherlich auch dadurch entfacht, dass kein geringerer als Johann Wolfgang v. Goethe Schinkel die Ehre erwies. In einem dem Stück vorgelagerten Prolog zitierte eine als ‚Muse' auftretende Schauspielerin vor dem auf dem Vorhang dargestellten Gendarmenmarkt unter anderem des Dichterfürsten Verse:

> Denn euretwegen hat der Architekt,
> Mit hohem Geist, so edlen Raum bezweckt,
> Das Ebenmaß bedächtig abgezollt,
> Daß ihr euch selbst geregelt fühlen sollt;
> Wie's dem Senat geziemt, den eine Welt
> Auf seinen Spruch zu harren würdig hält.
> (Goethe 1821: 248)

Projekt nach den napoleonischen Kriegen gewissermaßen das große neue preußische Hauptstadttheater, in dem nun auch dem Bürgertum eine Rolle zusteht.

Obwohl Goethe die Entwürfe des Schauspielhauses nicht kannte, drückte er mit diesen Versen eine Intention Schinkels aus. Der Ort der bürgerlichen Kunstöffentlichkeit soll die dort Eintretenden nicht nur erheben und vom Alltag trennen, sie sollen sich dort durch die Architektur ‚geregelt' fühlen, das heißt wie im Museum am Lustgarten ‚Haltung' annehmen. Mit dem Senat ist kein politisches Organ gemeint, sondern ein ‚Kunstsenat' des guten Geschmacks. Hier fungiert die Kunst wieder als Surrogat für nicht vorhandene politische Rechte. Schinkels bürgerlicher Anspruch drückt sich zudem dadurch aus, dass der Raum des Königs nicht sonderlich gegenüber den Bürgern hervorgehoben wird. Diese wiederum lassen sich durch den Besuch dieser Kultstätte des Theaters adeln, sie werden zum ‚Kunst-Adel'.

4.2.2 Das Schillertheater in Charlottenburg

Die 1894 von Raphael Loewenfeld gegründete Schiller-Theater-Gesellschaft hatte ein ähnliches Programm wie die Volksbühnenvereine (vgl. 4.2.3), also „mehr sozialer als künstlerischer Art" (Loewenfeld 1906: 7).[392] Zunächst mietete sich der Verein in bestehende Berliner Theater ein. Mit Unterstützung des Berliner Magistrats veranstaltete er ab 1895 mehrere Jahre lang im Bürgersaal des Roten Rathauses sogenannte „Dichter-und Tondichterabende" (ebd: 11).[393] Dennoch waren Magistrat und Stadtverordnete „aus Rücksicht auf die zahlreichen privaten Theaterunternehmungen Berlins" (ebd.: 14) nicht bereit, einen Theaterbau finanziell zu unterstützen. So wandte sich Loewenfeld an die benachbarte, aufstrebende Stadt Charlottenburg. Im Jahr 1903 gewährte die Stadt ein großzügiges Darlehen zu niedrigen Zinsen für den Bau eines Theaters. Der Charlottenburger Oberbürgermeister begründete dies damit, mit dem Theater „ein Gegengewicht für die reale Tagesarbeit" (Schusteruhs 1903 nach Loewenfeld 1906: 15) zu schaffen und „eine Stätte der geistigen Erholung und Erheiterung und der seelischen Erhebung" (ebd.) für die arbeitende Bevölkerung der „modernen Großstadt" (ebd.) zu etablieren. Die Berliner Theater und das Charlottenburger *Theater des Westens* an der Kantstraße seien jedoch „den breiten Schichten der weniger bemittelten Bevölkerung" (ebd.) aufgrund der hohen Eintrittspreise nicht zugänglich. Schließlich übernahm die Stadt 1904 sogar

392 „Wir wollten die Erzeugnisse der dramatischen Kunst, deren Genuß bisher Vorrecht der Reichen oder Wohlhabenden gewesen war, neuen Tausenden und Abertausenden zugänglich machen, deren geistige Bedürfnisse wegen der Beschränktheit ihrer Mittel unbefriedigt bleiben mußten" (Loewenfeld 1906: 7).

393 Dies waren Vorträge über einzelne Dichter, gefolgt von Lesungen der Werke „die das Wesen des Dichters besonders klar hervortreten lassen, dann als dritter Teil Gesang, der Vortrag von Dichtungen in der Vertonung hervorragender Meister" (Loewenfeld 1906: 10).

sämtliche Baukosten und wurde Eigentümerin der zu erbauenden Immobilie. Der Theaterverein bekam einen langfristigen Pachtvertrag. Zusammen schrieben Stadt und Verein einen Wettbewerb aus. In der Ausschreibung wurde bereits angedeutet, dass die Auslobenden den „Typus des volkstümlichen Schauspielhauses besser durch ein Amphitheater“ (zit. nach Löwenfeld 1906: 18) repräsentiert sahen. Darüber hinaus sollte das Theater „ein einfaches, in würdigen Formen gehaltenes Haus werden“ (ebd.: 19). „Auf jeden überflüssigen Prunk“ (ebd.) sollte „im Gegensatz zu dem hergebrachten Luxustheater“ (ebd.: 18) verzichtet werden. Das Preisgericht, dem unter anderen Alfred Messel und Franz Schwechten angehörten, empfahl den Entwurf des Münchners Max Littmann.

Littmann hatte mit dem Münchner Prinzregententheater auf sich aufmerksam gemacht. Es war eines der ersten modernen Amphitheater im deutschsprachigen Raum. Nach eigenen Aussagen hat er sich dabei am nach Richard Wagners Vorstellungen errichteten Festspielhaus in Bayreuth und Gottfried Sempers Entwürfen für den nicht gebauten Festbau in München orientiert (vgl. Littmann 1906: 29ff.).[394] Diese wiederum sah er in der Nachfolge des Schinkel'schen Vorschlags für den Umbau des Langhans'schen Nationaltheaters in Berlin. Diesen Entwurf bezeichnet er als den „Ursprung des deutschen Amphitheaters“ (Littmann 1906: 25). Dass Littmann hier vom genuin „deutschen Amphitheater“ spricht, ist sehr wichtig. Als Volkstheater konzipiert, stand das Schiller-Theater (wie auch später die Volksbühne) natürlich unter verstärktem Sozialdemokratie-Verdacht. Diesen Verdacht befeuerte der Architekt allerdings auch selbst.

> Wenn man heute ein Volkstheater bauen will, das den sozialen Bestrebungen unserer Zeit entspricht, so muß das neu zu Schaffende völlig neu sein, wie die Anschauungen, welche die großen sozialpolitischen Bewegungen des vergangenen Jahrhunderts ins Leben gerufen haben: ein modernes Haus im wahrsten Sinne des Wortes; modern in Bezug auf die Entwicklung des Raumes mehr als auf den dem individuellen Geschmack seines Schöpfers entsprechenden Raumschmuck; es muss ein demokratisches Haus sein, ohne Betonung von Rang und Klassenunterschieden. (Littmann 1906: 22)

Wie um diese forschen Worte zu relativieren und konservative Kreise nicht völlig zu verschrecken – schließlich konnten sich unter diesen zukünftige Auftraggeber befinden –, fährt er mit einer scharfen Abgrenzung gegen das ‚welsche' Rangtheater fort.[395] Dabei verkleidete er funktionale Aspekte mit deutschtümelnden Atti-

394 Weiteren Einfluss erfuhr Littmann durch den Theaterreformer Georg Fuchs (1905), der in der Darmstädter Künstlerkolonie mit Peter Behrens sein Konzept einer „Schaubühne“ im Jugendstil-Gewand verwirklichen wollte (vgl. auch Littmann 1907). In den Berliner Bauten ist dieser Einfluss jedoch kaum erkennbar.

395 „Das Rangtheater – eine italienisch-französische Erfindung – verdankt seine Entstehung den Bedürfnissen der Höfe und des Adels, festliche Veranstaltungen

tüden.[396] Dies geschieht in einer Zeit, in der immer mehr deutsche Denker in der Folge Nietzsches (1878, 1893) die Meinung vertreten, das deutsche Volk sei den oberflächlichen, hauptsächlich auf Etikette achtenden Franzosen und den banal-geschäftstüchtigen Engländern durch die Tiefe seiner Geisteskraft überlegen. Auf diese Weise wird intellektuell der Schulterschluss der Sozialdemokratie mit dem kaiserlichen Militarismus vorbereitet (vgl. Mann 1918). Ein weiteres Kennzeichen dieser intellektuellen Strömung ist der Geniekult (z. B. der um Richard Wagner, aber auch der um Schinkel und Semper, denen Littmann (1906) die Abhandlung über seinen Theaterbau und das deutsche Amphitheater widmet).

Ab 1905 wird das Schillertheater in Charlottenburg für 1450 Besucher gebaut. Als Vorbild dient das Münchner Prinzregententheater. Aufgrund feuerpolizeilich strengerer Vorschriften als in Bayern dürfen in Preußen nur maximal 20 Sitze in einer Reihe untergebracht werden. Um die erforderliche Besucherzahl zu erreichen, werden im ersten und im zweiten Stock an der der Bühne gegenüberliegenden Wandseite zwei sog. ‚Ringe' (und nicht Ränge) für 256 Zuschauer angelegt, die ebenfalls amphitheatrisch abfallen. Allerdings werden keine ‚Ringe' an den Seiten gebaut. Im Erdgeschoss beträgt der Höhenunterschied zwischen der ersten und der letzten Zuschauerreihe „wie im Bayreuther Haus" (Littmann 1906: 20) sechs Meter, die Steigung ist jedoch im hinteren Teil steiler als dort. Die Bühnenkonstruktion ist nahezu eine Kopie des Münchner Vorbilds. Auf einem abdeckbaren Orchestergraben schließt sich ein 11 Meter breites Proscenium an, auf dem vor heruntergelassenem Vorhang Prologe

zu geben, bei denen die gegenseitige Unterhaltung der Zuschauenden eine nicht geringere Bedeutung hatte als das Spiel auf der Bühne selbst" (Littmann 1906: 21). Deshalb traf Schinkels Schauspielhaus am Gendarmenmarkt bei den meisten Angehörigen des Königshauses auf wenig Begeisterung: Er hatte die Bedeutung der Ränge sowie ihre interne Hierarchisierung stark zurückgenommen und in gewisser Weise damit (vor-)demokratisiert.

396 „Bei der durch die Häufung der Ränge sich ergebenden Unmöglichkeit, dem Parkett die zum guten Sehen absolut nötige Steigung zu geben [...] und bei der ferneren Unmöglichkeit, auf seitlichen Rängen Plätze anzuordnen, von denen man ohne fortgesetztes Verdrehen des Kopfes die Bühne nur teilweise übersehen kann, ergibt sich, daß das allgemein übliche Rangtheater, das seine Entstehung einer gesellschaftlichen Auffassung der Theaterkunst verdankt, nie und nimmer die Grundlage bilden kann für ein deutsches Spielhaus, das nichts anderem als der künstlerischen Wirkung des Dramas zu dienen hat" (Littmann 1906: 22). Im Schlusswort ‚rudert' Littmannn allerdings wieder zurück, wenn er zugesteht, dass „da wo höfische Etikette oder gesellschaftliche Einrichtungen eine Teilung der Besucher gebieterisch erheischen, wird der Architekt nicht umhin können, immer wieder beim Rangtheater anzuknüpfen" (Littmann 1906: 55). Ein deutlicher Hinweis auf den prinzipiellen Opportunismus von Architekten gegenüber ihren Auftraggebern, dem sich bis dahin wohl lediglich Schinkel entzogen hatte.

gesprochen werden können. Die Bühne hat eine Breite von 26 Metern und 15 Metern Tiefe. Daran schließt sich die 16 mal 10 Meter große Hinterbühne an, die zu jener Zeit vor allen Dingen für den Kulissenaufbau benutzt wurde. Auf dieser großzügigen Bühnengröße können Stücke aus allen Theatersparten gespielt werden, einschließlich Wagner-Opern.

Es war das Bestreben des Architekten, „wie im Innern so auch in der äußeren Gestaltung einen schlichten, sachlichen Ton an[zu]schlagen und uns [zu] begnügen, durch eine klare Entwicklung der einzelnen Gebäudeteile die Zweckbestimmung des Hauses zu kennzeichnen“ (Littmann 1906: 54). Auf Dekoratives wurde nach damaligen Verhältnissen weitgehend verzichtet, dennoch sind die der Akustik dienenden Deckenkassetten ornamentiert, ebenso wie die obere Hälfte der zwischen den tragenden Pfeilern am Rande des Zuschauerraums entstandenen Rücksprünge (vgl. Bild 4.19). Die Grundfarbe im Interieur ist grün; das Licht auch in den Pausen sowie vor und nach der Vorstellung so gedämpft, dass das Auge „sich auf den ruhigen, nicht allzuhell beleuchteten Flächen ausruhen und sammeln wird, um nach der Öffnung der Szene für das Bühnenbild noch empfänglich zu sein“ (Littmann 1906: 22). Der schlichte Schmuck sollte „eine gewisse feierliche Wirkung“ (Littmann 1906: 51) erzielen und „imstande sein, den vom Tagewerk kommenden aus seiner Alltagssphäre zu erheben und in eine empfänglichere Stimmung zu versetzen“ (ebd.).

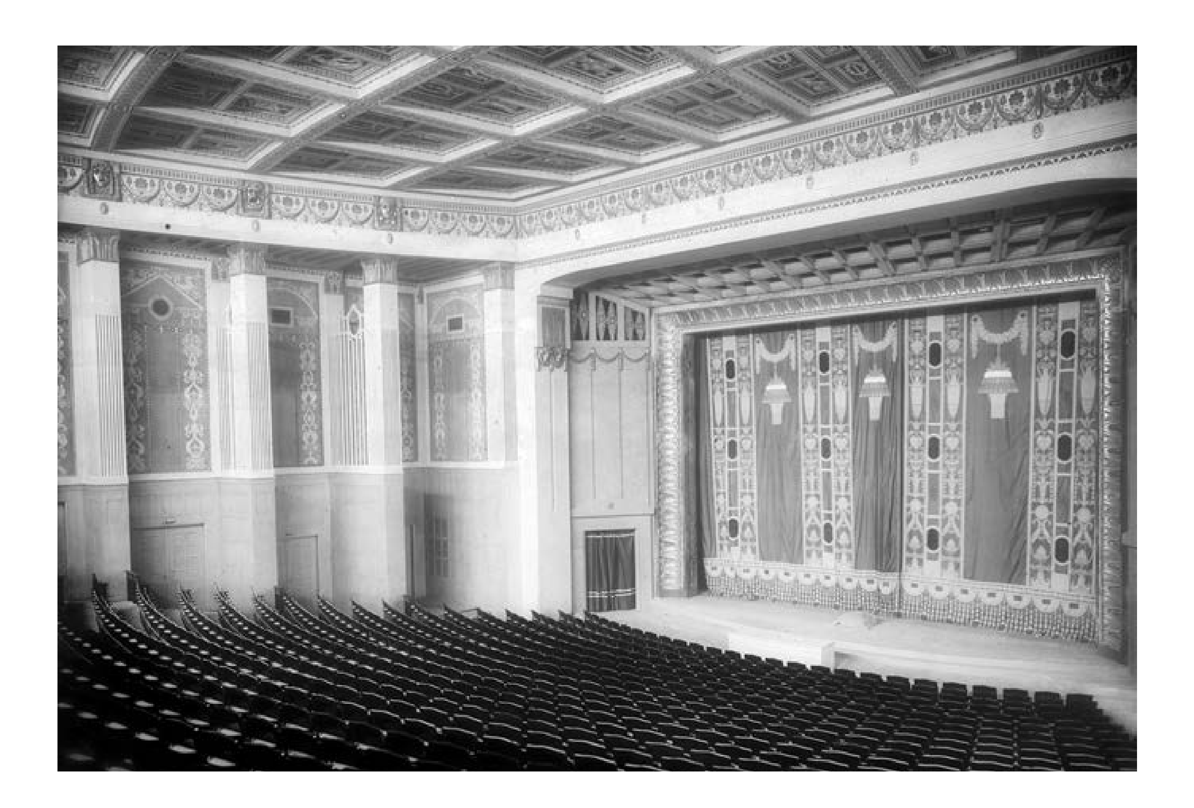


Bild 4.19: Schillertheater, Charlottenburg, Zuschauerraum, erbaut 1905-1906, Architekt: Max Littmann, Foto: 1912

Architektur- und Theaterfachwelt waren sich einig, dass „die Errichtung des Schillertheaters in Charlottenburg […] ein erster Schritt auf einem neuen Wege" (Hofmann 1907: 41) war, Theatergebäude nunmehr mit Hinblick auf die Bedürfnisse des Theaters zu bauen und nicht im Hinblick auf die Repräsentationsbedürfnisse des Bürgertums oder des Adels. Zudem werden die Organisations- und Finanzierungsform hervorgehoben und es wird darauf hingewiesen, dass das Theater mit diesem Bau – wie im Altertum – wieder zu einer öffentlichen Angelegenheit geworden ist.[397] Auch in der Rückschau wird das Schiller-Theater als bahnbrechend für neue Theater(bau)formen in Berlin angesehen.[398]

4.2.3 Die Volksbühne

Das letzte große (halb-)öffentliche Theaterbauvorhaben der Kaiserzeit kann nicht ohne den städtebaulichen Kontext der Kaiser-Wilhelm-Straße betrachtet. Deren fast 30-jährige Entwicklungsgeschichte wird hier in einem eigenen Abschnitt im Kapitel über den Berliner Städtebau skizziert (vgl. Kap. 5.7).[399] Im März 1890 rief Bruno Wille sozialdemokratische Arbeiter zur Gründung eines Selbsthilfevereins auf, der ihnen den Zugang zum Theater ermöglichen sollte (vgl. Wille 1890). Nach kurzer Zeit hatten sich bereits über eintausend Arbeiter in den Verein der Freien Volksbühne eingeschrieben, und dieser organisierte im Oktober die erste Aufführung unter seiner Ägide im „Ostend-Theater"[400], in einer Gegend von Berlin, die überwiegend von Arbeitern bewohnt wurde. Schnell wuchs der Verein, und in verschiedenen gepachteten Theatern wurden

397 „Denn das ist unter allen Fortschritten, die das moderne Theater betreffen, vielleicht der größte, daß seine Entwicklung aus der öffentlichen Erörterung nicht mehr verschwindet" (Hofmann 1907: 37). Allerdings schwebt dem Chefredakteur und Herausgeber der *Deutschen Bauzeitung*, Albert Hofmann, ein Volkstheater vor, dass weniger demokratisch, sondern eher demagogisch wie später von Gustaf Gründgens im Auftrag von NS-Propagandaminister Goebbels realisiert wird: „[…] wie weit wir in der Wertung des Theaters noch hinter dem Altertum zurückstehen, in welchem es ein Regierungsmittel, Mittel zur Leitung der Massen war […]" (Hofmann 1907: 37) mache deutlich, dass das Schillertheater nur ein erster Schritt auf dem Weg sei, mit dem das Theater zu einer „Kanzel des menschlichen Lebens für die geistige Erhebung des ganzen Volkes wird" (ebd.).

398 „Littmann hatte mit dem Bau des Schiller-Theaters in der Charlottenburger Bismarckstraße ein Bekenntnis zur Moderne abgelegt. Bei der Anlage des Zuschauerraumes mit ansteigendem Parkett, ohne Logen und Rang, sowie der Neuordnung des Proszeniums hatte er dem Gedanken des Reformtheaters in Berlin zum ersten Male reale Gestalt gegeben" (Freydank 1988: 306).

399 Näheres dazu bei Bodenschatz 1987 und 2009.

400 Es handelte sich um Henrik Ibsens *Stützen der Gesellschaft*.

Aufführungen vor allen Dingen der sogenannten Naturalisten Henrik Ibsen und Gerhard Hauptmann gegeben. Trotz (oder gerade wegen) des Erfolgs kam es bereits 1892 zur Spaltung des Vereins. Neben persönlichen Animositäten ging es dabei um die Nähe der Programmgestaltung zur sozialdemokratischen Partei. Beide Folgevereine hatten danach häufig mit Zensurmaßnahmen des Berliner Polizeipräsidenten zu kämpfen, und zu Beginn des neuen Jahrhunderts galt auch die Kunstform des naturalistischen Dramas als ausgebrannt und es wurden von beiden Bühnen verstärkt die deutschen Klassiker inszeniert. Die Mitgliederzahl der abgespaltenen *Neuen Freien Volksbühne* entwickelte sich dynamischer als im Stammverein und betrug im Jahr 1910 37.000. Inhaltlich gestaltete sich die Zusammenarbeit mit dem privaten Impresario Max Reinhard, *dem* Erneuerer des Theaters seiner Zeit, als sehr fruchtbar. In dieser Zeit wurde der lang gehegte Plan konkretisiert, eine eigene Spielstätte zu bauen. Als Ort bot sich der neu geschaffene Bülowplatz an. Dieser Platz entstand durch den Abriss des sogenannten Scheunenviertels,[401] einem, wie es in zeitgenössischen Schilderungen heißt, „Gewimmel baufälliger, nicht malerischer, sondern verschmutzter und verrotteter Häuser im Herzen der Berliner Altstadt" (Osborn 1919: 28). Diese ‚Kahlschlagsanierung' wurde von den meisten Zeitgenossen äußerst zustimmend aufgenommen und in den Kommentaren der aufkommenden Moderne in Architektur und Städtebau begrüßt.[402] Nachdem sich beide Volksbühnenvereine wiedervereinigt hatten, konnte eine halbe Million Mark an Eigenmitteln für den Bau aufgebracht werden. Dennoch verweigerten die Banken 1912 den notwendigen Kredit, sodass die (sozialdemokratisch regierte) Stadt Berlin mit einer Hypothek von über 2 Millionen Mark einsprang (vgl. Bab 1919: 19). So konnte 1913 endlich mit dem Bau begonnen werden.

Mit Entwurf und Bauleitung wurde Oskar Kaufmann beauftragt, neben Max Littmann der zweite bedeutende deutsche Theaterbauarchitekt der Zeit. Auch er folgte dem ‚modernen' Prinzip, das Gebäude ausgehend von der Funktion von innen nach außen zu bauen. Sein erster und wegweisender Theaterbau war das *Hebbel-Theater* in der damaligen Königgrätzer Straße, heute Stresemannstraße,

---

401 Vgl. Kap. 5.7.

402 „Das alte Scheunenviertel, früher der Schauplatz mancher dunklen Tragödie, ist verschwunden und auf dem großen, lichten Platz, der heute die Stelle der schmutzigen Winkelgassen einnimmt, soll ein Haus errichtet werden, in dem andere, edle Schauspiele erscheinen, dem Volk von Berlin zur Freude und Erbauung" (Berliner Volksblatt 1914). „Vor wenigen Jahren noch gab es hier ein Stück Alt-Berlin, schmale Straßen mit unansehnlichen Häusern" (Wille 1914). „In glatter Rechnung hatte man Überlebtes und Verkommenes zerstört, ausgerodet, bis aus die Wurzeln entfernt. Mitten im Wohnbezirk arbeitender, werktätiger Bevölkerung war frische Luft geschafft, war ein freier unberührter Raum gewonnen, in dem Neues, Jugendliches, Zukunftskräftiges sich gestalten konnte" (Osborn 1919: 28).

gewesen. „Als im Herbst 1907 das ‚Hebbel-Theater' in Berlin [...] eröffnet werden sollte und sich aus dem Baugerüst schälte, fielen die Berliner vor Staunen beinahe auf den Rücken" (Osborn in Kaufmann 1928: VII). Die fast bis zum Giebel reichende Rustikafassade an beiden Seiten einer schmalen Apsis mit hochgezogenen Fensterfronten wirkte massiv und verdeckte die einzelnen Stockwerke. Lediglich die schmucklosen, rechteckigen Öffnungen der Eingänge zum Kassenraum deuteten den Parterre an. Die mit Stuckgirlanden umgebenen ovalen Fenster im oberen Bereich der Apsis und der Rustikaflächen sowie der leicht geschwungene Giebel weisen auch heute noch auf die Entstehung zur Zeit des späten Jugendstils hin. Dennoch wird bereits im sachlich gehaltenen Eingangsbereich die Modernität einer neuen Epoche angedeutet. Dies setzt sich im Zuschauerraum fort, der vor allem durch seine Mahagonivertäfelung auffiel. Bis dahin wurde das Innere von Theaterbauten durch weiße Flächen mit vergoldeten Stuckornamenten geschmückt. Die Holzvertäfelungen waren nicht nur für die Akustik sehr förderlich, sondern gaben dem Interieur auch einen edlen Ausdruck. „Man ergötzte sich, mit den Augen und gleichsam mit dem Tastgefühl, an der Noblesse der großen Felder, die lediglich durch die Laune der Maserung wirkten und abermals auf angehefteten Schmuck verzichteten" (Osborn in Kaufmann 1928: IX). Mit diesem Bau (eines privaten Theaters) verschaffte sich Kaufmann einen Namen als Theaterbaufachmann und entschied in der Folge eine Reihe von Konkurrenzen für sich, unter anderem auch die für den Bau der Volksbühne. Durch den großen, freien Bauplatz begünstigt, konnte Kaufmann in der Volksbühne alle zeitgemäßen Anforderungen an eine moderne Großbühne befriedigen und auch eine städtebauliches „Symbol" (Osborn 1919: 28) der anbrechenden Moderne realisieren. Dabei ging er, laut Max Osborn, dem vom Volksbühnenverein bestellten Kommentator der Architektur des Baus, vor, wie es angeblich Goethe 1817 von Schinkel beim Schauspielhaus am Gendarmenmarkt gefordert hatte. „Die äußere Form das Resultat der inneren zweckmäßigen Einrichtung, und so die Bestimmung des Gebäudes aussprechend" (Goethe nach Osborn 1919: 28).

Der Bezug auf die Klassiker des Dramas und der Architektur deutet darauf hin, dass mit dem Volksbühnenbau sowohl ein architektonisches als auch ein politisches Symbol geschaffen werden sollte. Es sollte eine neue, moderne Zeit repräsentiert und nicht wie beim zeitgleich ausgerichteten Wettbewerb zum Neubau der Königlichen Oper am Kroll'schen Etablissements auf epigonenhafte Weise klassizistische Formen aus dem ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts reproduziert werden. Bei diesem Wettbewerb schien es, als ob sowohl Heinrich Seeling als auch Max Littmann überdimensionierte Kopien von Schinkels Schauspielhaus am Gendarmenmarkt vorschlugen. Heinrich Seeling hatte bereits 1911-12 beim Bau der Charlottenburger Oper an der Bismarckstraße klassizistische Formen gewählt. Während die liberale Öffentlichkeit diese Entwürfe als kitschig, „plump und formlos" (Stahl 1912: 2) kritisierte,



Bild 4.20: Hebbel-Theater Berlin, Königgrätzer Straße, erbaut 1907-1908, Architekt: Oskar Kaufmann, Foto: 1908



Bild 4.21: Volksbühne am Bülowplatz, erbaut 1913-1914, Architekt: Oskar Kaufmann, Foto: um 1918

erkannte der preußische Minister für öffentliche Bauten, Breitenbach, „daß der Zweck des Gebäudes als eines Tempels der Kunst nach althergebrachter Auffassung von der Feierlichkeit und Würde, sich nicht prägnanter zum Ausdruck bringen lasse, als durch ein Zurückgreifen auf Stilformen, die sich im Laufe der Jahrhunderte und im Wechsel der Zeiten siegreich behauptet haben, wenn es galt einem Bauwerk machtvolle monumentale Gestaltung zu geben" (Breitenbach nach Schliepmann 1913: 16). Der Bau der Volksbühne kann in diesem Kontext geradezu als Gegenentwurf zu den offiziösen Gebäuden Seelings gesehen werden. Auch die Volksbühnenfassade gestaltete Kaufmann um eine Apsis herum, welche jedoch prägnanter nach außen vorsteht und die ebenfalls erneut verwendeten vertikalen Fensterbänder zwischen sechs massiven Säulen noch monumentaler zur Wirkung bringt. „Da aber die Weichheit der Kurve allein einen monumentalen Ausdruck des Gebäudes nicht aufkommen lassen würde, wird die geschweifte Linie von eckigen Pfeilerbauten flankiert, die eine starke, feste Zusammenfassung herbeiführen" (Osborn 1913: 30). Das Dach ist in der Ästhetik des späten Jugendstils geschwungen und wird vom hohen dreieckigen Giebel des Bühnenraumaufbaus gekrönt. Die Seitenflächen sind mit glatten dunklen Steinen verblendet, was den monumentalen Eindruck noch verstärkt. Als Endpunkt der 500 Meter langen Straßenflucht der Kaiser-Wilhelm-Straße (heute Rosa-Luxemburg-Straße) wirkt die Volksbühne fast einschüchternd auf den auf sie zulaufenden Betrachter.[403]

Das Innere des Baus wird durch zwei runde Formen gegliedert: die technisch zu dieser Zeit revolutionäre Drehbühne und das halbrund um den Zuschauersaal gelegte Foyer. Dieses setzt sich in der Apsis nach außen fort. Der Zuschauerraum ist eben angelegt und mit drei knapp 400 Zuschauer fassenden Rängen versehen. Insgesamt fanden fast 2000 Personen in der Volksbühne Platz. Obwohl es sich um ein Volkstheater handelt, wurde also auf die amphitheatrische Form verzichtet. Allerdings wurden trotz der Ränge keine Logen eingebaut.[404] Sowohl

---

403 „Ein freier Theaterbau in städtebaulich bedeutsamer Stellung, dessen Außenerscheinung erst nach Bebauung der jetzt noch freien Platzwände entsprechend in Erscheinung treten kann" (Zucker 1926: 29).

404 „Doch die Logen wurden aus den Rängen verbannt, diese Mittel der Absonderung widersprechen dem demokratischen Charakter" (Osborn 1919: 30). „Trotz der sozialen Besonderheit dieses Theaters als einer ausgesprochenen Volksbühne ist der Zuschauerraum nicht als amphitheatralisches Ringtheater, sondern als Rangtheater ausgebildet, wobei nur der Verzicht auf Logen den Charakter des Volkstheaters betont" (Zucker 1926: 30). Der Architekt bemerkt dazu: „Man hat behauptet, das Amphitheater habe gegenüber dem Rangtheater den mehr volkstümlichen Charakter. Diese Auffassung scheint mir nicht richtig. Dem volkstümlichen Charakter widerstrebt nur die sehr ungleiche Behandlung der Ränge in bezug auf Ausstattung und Bequemlichkeit, wie sie in der Tat in den meisten Rangtheatern herrscht. Bei uns wird das natürlich anders sein. Bei uns gibt es hierin keinen Unterschied, kein



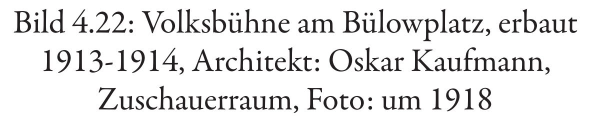


Bild 4.22: Volksbühne am Bülowplatz, erbaut 1913-1914, Architekt: Oskar Kaufmann, Zuschauerraum, Foto: um 1918

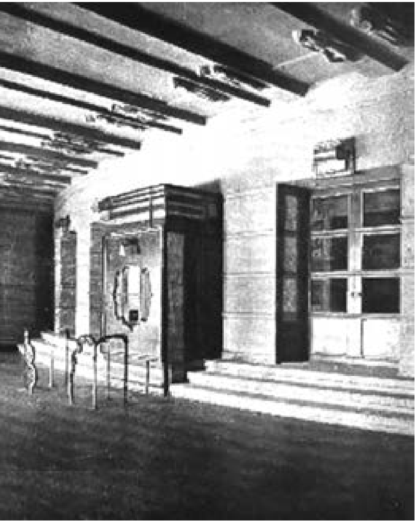


Bild 4.23: Volksbühne am Bülowplatz, erbaut 1913-1914, Kassenhalle, Architekt: Oskar Kaufmann, Foto: um 1918

der Zuschauerraum als auch die Foyers sind mit dunklem Mahagoni verblendet. In den Treppenhäusern und Foyers finden sich vereinzelt Stuckornamente, die im Jugendstil wurzeln, aber bereits Elemente des Art Déco und der Neuen Sachlichkeit vorwegnehmen. Die Theater- und Architekturwelt Berlins war sich einig darüber, dass mit der Volksbühne ein Meisterwerk des modernen Theaterbaus geschaffen worden war.[405] Vor allen Dingen die Holzvertäfelungen wurden gelobt.[406] Als besonders bedeutsam wurde angesehen, dass dieser gleichermaßen moderne wie edel ausgestattete Bau dem Theater für das Volk gewidmet war. Zudem wurde bei der Inbetriebnahme im ersten Kriegsjahr auch häufig darauf hingewiesen, dass das Theater eine bedeutende Rolle bei der Bildung einer deutschen Volksgemeinschaft gegen den äußeren Feind zu übernehmen habe.[407]

Klassensystem. Jeder Rang wird gleich gut und gleich gefällig ausgestattet sein“ (Kaufmann 1914: 18).

405 „Auch hier ward so eine wunderbare Harmonie erreicht, bei der sich Zweckvolles und Künstlerisches unlöslich verbinden. Ein Saal entstand, wie ihn kein Theater der Welt heute aufzuweisen hat“ (Osborn 1919: 30).

406 „Oskar Kaufmanns Methode der Holzverkleidung, der braunen, rötlichen und schwarzen Töne bewirkt eben auch in so enormen Abmessungen eine gewisse Wärme und Heimeligkeit, die Intimität zu erzeugen mag“ (Falk 1914: 8).

407 Dieser Tenor klang bereits bei der Grundsteinlegung deutlich an: „Du Grundstein, volkstümlich sei die Kunst, die sich über dir erhebt. Volkstümlich sein heißt wahr sein, einfach sein, gesund und gerade sein. Darum wünsche ich, daß dieses Haus nicht alleine bleibe, daß es sich vervielfältige, daß überall Volkstheater

4.2.4 Resümee über die politische Ästhetik der Berliner Theaterbauten

Die politische Ästhetik der Berliner Theaterbauten zeigt sich an den hier besprochenen Gebäuden als historische Veränderung der Adressaten und der Repräsentativität des Theaters. Ging es in Schinkels Schauspielhaus um eine zunächst symbolische Emanzipation des Bürgertums gegenüber dem Adel (welche bis zur Wende in das 20. Jahrhundert auf den Bereich der Künste beschränkt blieb), zeigten sich in Kaufmanns und Littmannns Berliner Theaterbauten das Bildungs- und Emanzipationsbestreben des zahlenmäßig stark angewachsenen Proletariats. Das wird vor allen Dingen in den Zuschauerräumen deutlich, die nun ‚demokratisch' und ohne erkennbare Bevorzugung bestimmter Gesellschaftsklassen gestaltet sind. Darüber hinaus zeigen sich in den protomodernen Theaterbauten Berlins auch nationalistische Züge. In der Grundkonzeption gehen sie auf Wagners Bayreuther Festspielhaus zurück. Das Volk als Nutzer der Theaterbauten wird als national geeintes Volk betrachtet, zu dessen Erbauung und Bildung die Gebäude errichtet werden. Mit der baulichen Institutionalisierung volkstümlicher Theaterspielstätten sollte auch eine kulturelle Überlegenheit des deutschen Volkes gegenüber anderen Nationen gezeigt werden. Sie wurden deshalb (wie zumeist auch die Museumsneubauten) von der einheimischen (Fach-)Presse häufig als ‚einzigartig in der Welt' bezeichnet. Somit müssen die wuchtigen Gemäude Littmanns und Kaufmanns im Zusammenhang mit anderen zeitgleich entstandenen Monumentalbauten zum Beispiel auf der Museumsinsel beziehungsweise für die Wissenschaften gesehen werden.

4.3 Architektur für die Wissenschaft

Die Königliche Berliner Universität wurde im Zuge der staatlichen Reorganisation nach der Niederlage Preußens gegen Napoleon im Jahr 1810 eröffnet. Initiator war der zuvor aus Rom zurückgekehrte Humanist Wilhelm von Humboldt. Die Universität war zunächst im Prinz-Heinrich-Palais gegenüber der Längsseite der Königlichen Oper untergebracht und wurde in den folgenden Jahrzehnten baulich vor allen Dingen in der Nähe der *Linden* erweitert. Sie benutzte zu Beginn teilweise noch Räumlichkeiten in der Akademie der

---

empor blühen in unserem weiten, geliebten deutschen Vaterland" (zit. in Berliner Morgenpost 1914). „Ein Bauwerk, das […] auf die edelsten Ziele des ersehnten deutschen Volksstaates hinwies, dessen Stern nun aufging" […] (Osborn 1919: 32). Allerdings kontrastiert Osborn seine dezidiert politische Phrase mit der ästhetisch-schwärmerischen Interpretation der Volksbühne als „Symbol" (ebd.), welches „von einer freien Gemeinschaft kündend, die sich hoch über dem Alltag in der Sphäre des lösenden und erhebenden künstlerischen Schauens und Genießens findet" (Osborn 1919: 32).

Wissenschaften, die zusammen mit der Akademie der Künste ebenfalls *Unter der Linden* residierte. Mit Gründung des Deutschen Reiches 1871 erfuhren vor allen Dingen die technischen Wissenschaften eine bedeutende Förderung seitens des Reiches und des preußischen Staates. Ausdruck davon war unter anderem der Neubau der naturwissenschaftlichen und medizinischen Institute der Universität an der Dorotheenstraße ab 1874 (vgl. Architektenverein1896: 237-240). Vor allem aber führten die Neugründungen der Technischen Hochschule Berlin in Charlottenburg 1879, der Physikalisch-Technischen Reichsanstalt ebenfalls in Charlottenburg 1897 und der ersten Kaiser-Wilhelm-Institute ab 1911 zu einer intensiven Bautätigkeit, bei der die staatliche Repräsentation eine nicht unbedeutende Rolle einnahm. Die Gebäude der letztgenannten Institutionen werden im Folgenden auf ihre politische Ästhetik hin befragt.

4.3.1 Die Technische Hochschule Berlin in Charlottenburg

Im Jahr 1879 wurden die Bauakademie und die Gewerbeakademie, die beide ihren Sitz im Zentrum Berlins hatten, auf Betreiben der liberalen Mehrheit im Preußischen Landtag zur Technischen Hochschule (TH) zusammengefasst.[408] Hintergrund war der Mangel an gut ausgebildeten Fachkräften für die sich rasant entwickelnde Berliner Industrie. Als Platz für die notwendigen umfangreichen Neubauten wurde ein damals weitgehend unbebautes Gebiet am sogenannten *Knie* in der damals unabhängigen Stadt Charlottenburg gewählt. Damit hatte nicht nur die Wissenschaftslandschaft am heutigen Ernst-Reuter-Platz ihren Ausgangspunkt, auch die Entwicklung der Stadt Charlottenburg zu einer Großstadt wurde stark beschleunigt. Zunächst wurden auf dem Grundstück zwischen Hippodrom und damaliger Berliner Straße (heute Straße des 17. Juni) das Hauptgebäude sowie das Chemielabor errichtet. Die ersten Pläne zeichnete Richard Lucae, der kurz zuvor den Umbau der Schinkel'schen Bauakademie zu verantworten hatte. Nach dessen Tod überarbeitete der Architekt der Berliner Börse, Friedrich Hitzig, die Pläne, und nachdem auch dieser verstorben war, wurde Julius Raschdorff, der Architekt des Berliner Doms, verantwortlich für den Bau. Alle drei Architekten waren vom Klassizismus der Berliner Schule

408 Die DBZ (1884) reklamiert die Aktivität des Architektenvereins ab 1874 als Anstoß dieser Entwicklung und spricht angesichts des „Widerstands" (ebd.: 521) des zuständigen Ministers Achenbach von „Kämpfen" (ebd.). Mit der Technischen Hochschule ging es der Architektenschaft unverhohlen um mehr Gelder für die Ausbildung sowie um „Ansehen" (ebd.: 522) und „Macht" (ebd.: 522) im preußischen Staatsapparat. Damit sollte die „Zurücksetzung [...] des preußischen Technikers" (ebd.) gegenüber den sogenannten alten Wissenschaften (wie Philosophie und Medizin) aufgehoben werden.

geprägt, aber in ihren bedeutendsten Werken als Vertreter der Neurenaissance aufgefallen. So sind denn auch beide Erstgebäude der Technischen Hochschule in diesem Stil gehalten.[409]

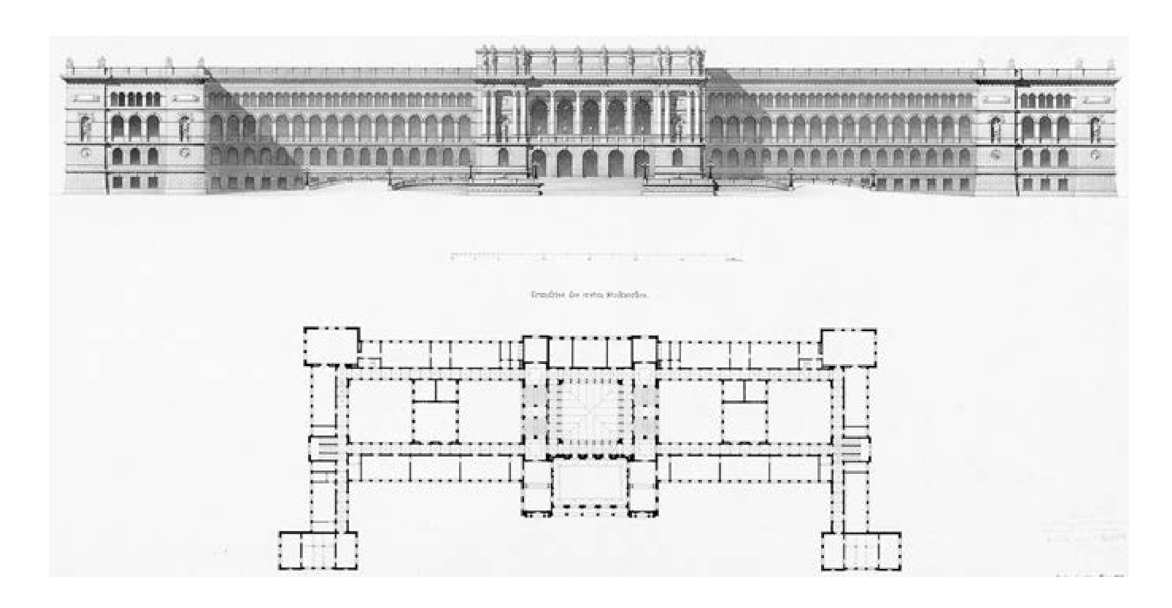


Bild 4.24: Königliche Technische Hochschule Charlottenburg (später TU Berlin), erbaut 1879-1884, Frontalansicht des Hauptgebäudes u. Grundriss, Architekt: Friedrich Hitzig, Druck: 1884

Das viergeschossige Hauptgebäude umschloss mit einer Gesamtlänge von fast 230 Metern und 90 Metern Tiefe fünf Innenhöfe, wobei der dem Vestibül nachgelagerte als Renaissance-Prachthof mit 48 Doppelsäulen, großflächigen Sgraffito-Ornamenten und Glasüberdachung gestaltet war. Damit war es das größte Profangebäude seiner Zeit in Berlin und Umgebung.

Die angedeutete U-Form zur Front spielt auf den Grundriss der Berliner Universität *Unter den Linden* an, wo diese Form allerdings ausgeprägter ist. Damit sollte eine Gleichwertigkeit der technischen Hochschule mit der Universität ausgedrückt werden. Die Fassade ist stark gegliedert durch zwei große Seitenrisalite, die massive Eingangshalle und die je Geschoss unterschiedliche Verblendung mit Rustika, Granit und Sandstein, womit sie aufgelockert polychrom erscheint. Obwohl mit Ausnahme des Untergeschosses alle Fenster Rundbogen aufweisen, sind die einzelnen Stockwerke auch in diesem Gestaltungselement durch die unterschiedliche Größe der Fenster differenziert. Auch die Geschosshöhen variieren zwischen 5,30 Meter im Untergeschoss bis zu 6,50 im dritten

409 „Dieser verkörperte für das 1871 gegründete Deutsche Kaiserreich wie für das aufstrebende Industrie- und Finanzbürgertum angemessene Repräsentativität und zugleich Repräsentanz einer neuen Zeit“ (Förster 2009: 23).



Bild 4.25: Königliche Technische Hochschule Charlottenburg (später TU Berlin), erbaut 1879-1884, Eingangsbereich des Hauptgebäudes, Architekt: Friedrich Hitzig, Foto: 1884

Stockwerk stark. An der Fassade des Vestibüls finden sich zwei Seitenrisalite. Sockelgeschoss und erster Stock sowie zweiter und dritter Stock sind jeweils durch übergreifenden Verblendungen zusammengefasst. Während im unteren Bereich die Rustikasteine einen soliden Eindruck vermitteln, wirken die vor den oberen Stockwerken errichteten korinthischen Säulen elegant. Zwischen ihnen symbolisieren Skulpturen von herausragenden Wissenschaftlern die fünf Gründungsfakultäten Mathematik, Bauingenieurswesen, Architektur, Maschinenbau, Chemie und Hüttenwesen.[410] Die auf zwei Meter erhöhte Attika ist reichhaltig mit Ornamenten und figuralem Schmuck verziert. Das Äußere des Hauptgebäudes entsprach einem Typus von Hochschulbauten, der ähnlich auch im zeitgleich errichten Kollegiengebäude der nun Kaiser-Wilhelm-Universität zu Straßburg genannten Reichsinstitution umgesetzt wurde und sich erkennbar am Palais-Charakter des Hauptgebäudes der Berliner Universität orientierte.

410 Darunter unter anderem die Statuen von Schinkel, Liebig und Gauss, den „Heroen von Naturwissenschaft und Technik“ (Förster 2009: 23).



Bild 4.26: Königliche Technische Hochschule Charlottenburg, Hauptgebäude Ehrenhof, Architekt: Friedrich Hitzig, Foto: 1884

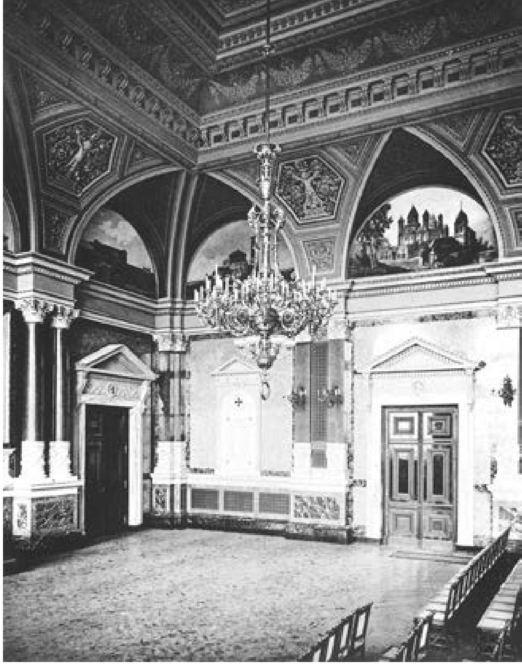


Bild 4.27: Königliche Technische Hochschule Charlottenburg, Hauptgebäude Aula, Architekt: Friedrich Hitzig, Foto: 1884

Die Deutsche Bauzeitung (DBZ) bezeichnete das Gebäude als „größten und prächtigsten unter allen jemals für Unterrichtszwecke errichteten Bauten" (DBZ 1884: 524) und konnte ihre Genugtuung für die „mächtig gesteigerte Wertschätzung, die man der Technik gegenwärtig zu Teil werden lässt" (ebd.), nicht verhehlen. Der Chefredakteur und langjährige Herausgeber der DBZ, K. E. O Fritsch, verglich das Gebäude mit dem erwähnten Kollegium in Straßburg[411] und dem ebenfalls 1884 eröffneten neuen Hauptgebäude der Universität Wien und kam zu dem Ergebnis, dass es diesen „an künstlerischem Werth und Pracht der Ausstattung […] vollkommen ebenbürtig" (Fritsch 1884: 533) sei, sie durch seine „außerordentlichen Abmessungen" (ebd.) jedoch in den Schatten stelle. Das Hauptgebäude sei eines der „mächtigsten jemals ausgeführten

411 Straßburg sollte auf Beschluss des Reichskanzlers in dieser Zeit durch eine Reihe von öffentlichen Monumentalbauten ‚germanisiert' werden. Darin spielten die Neubauten der Reichsuniversität (eigentlich war der Hochschulbau- und Betrieb Ländersache) eine herausragende Rolle. „Das Kollegiengebäude […] bildet nicht nur den Kopfbau der Anlage, sondern auch den östlichen Abschluß einer Repräsentationsachse, deren westlicher Platzanlage mit Kaiserpalast, Landesausschußgebäude, Bibliothek und zwei Ministerialgebäuden als Zentrum der deutschen Stadterweiterung angelegt ist" (vgl. Nägelke 2000: 444).

Bauten“ (ebd.) und werde „unter den Bau-Ausführungen des preußischen Staates für immer einen Ehrenplatz einnehmen“ (Fritsch 1884: 548). Es waren also vor allen Dingen die monumentalen Ausmaße, die ihn faszinierten. Fritsch ist der erste, der die Baugattung ‚Wissenschaftsgebäude‘ umfangreich architekturkritisch würdigt. Im später erschienenen Überblickswerk „Berlin und seine Bauten“ (Architektenverein 1896: 287ff.) wird der Bau zwar ausführlich, aber sehr nüchtern besprochen.

Das Gebäude wurde am 2. November 1884 im Beisein Kaiser Wilhelms I. von Vertretern des Landtags, der Bürgermeister von Berlin und Charlottenburg sowie von Studenten und Professoren eingeweiht. In einer knapp gehaltenen Ansprache äußerte der Kaiser, „daß das schöne Äußere dieses Bauwerks nicht seine Hauptsache [ist], sondern, daß […] Lehren und Lernen die Seele dieses Hauses sein und bleiben werden. Ich wünsche auch, daß die darin gelehrte Wissenschaft Früchte für das gesamte Vaterland tragen werde“ (nach Berliner Tageblatt 1884: 2). Für den Geschmack Wilhelms war die architektonische Gestaltung der Hochschule wohl zu opulent ausgefallen. Vermutlich hätte er einen Blankensteinbau bevorzugt. Doch auch aus dem liberalen Bürgertum gab es Kritik an dem Gebäude. Das *Berliner Tageblatt* bemängelte „den nüchternen Eindruck der matten Wandmalereien“ im Lichthof. (Berliner Tageblatt 1884: 1). Die Berliner Tageszeitungen besprachen, anders als bei Museumseröffnungen, die Architektur der Hochschule nicht in eigenständigen, längeren Artikeln, sondern machten am Rand der Berichte zur Eröffnungsfeier einzelne Bemerkungen dazu. Damit wird deutlich, dass den Wissenschaftsgebäuden nicht die gleiche gesellschaftliche Bedeutung wie Museen und Theatern zukam. Später kritisierte Rudolf Virchow die „große Eintönigkeit der Façade und die Mächtigkeit des Mittelbaus, der […] außer allem Verhältnis zu den Zwecken steht“ (Virchow n. Förster 2009: 23).[412] Bruno Taut fand das Gebäude 1902 „ledern und nüchtern“ (Taut nach Buddensieg 1980: 173).[413] Alles in allem wurden sehr unterschiedliche Kritikpunkte geäußert. Offenkundig wurden ästhetische Merkmale darin zum Vorwand für die Kritik an den Ausmaßen des Gebäudes bzw. für eine Kritik an dem seit dem Bau des Berliner Doms in Architektenkreisen verfemten Julius Raschdorff herangezogen.

412 Harald Bodenschatz bezieht sich unter anderem auf Virchow, wenn er erkennt, dass „der ausgedehnte Eingangsbereich […] keine einladende, öffnende Geste [war], sondern die Distanz [betonte]. Die ‚monumentale, autoritäre, abwehrende Fassade‘ schüchterte die bürgerliche Öffentlichkeit ein und verherrlichte weniger die Hochschule, als den Staat, der dieses schuf“ (Bodenschatz 2000: 507).

413 „Als ich […] durchging, hatte ich bloß immer den Wunsch endlich mal draußen zu sein. Höchstens der Lichthof wäre vielleicht noch zu ertragen, aber schön ist doch anders und der Fliesenfußboden schlägt alles tot“ (Taut nach Buddensieg 1980: 173).

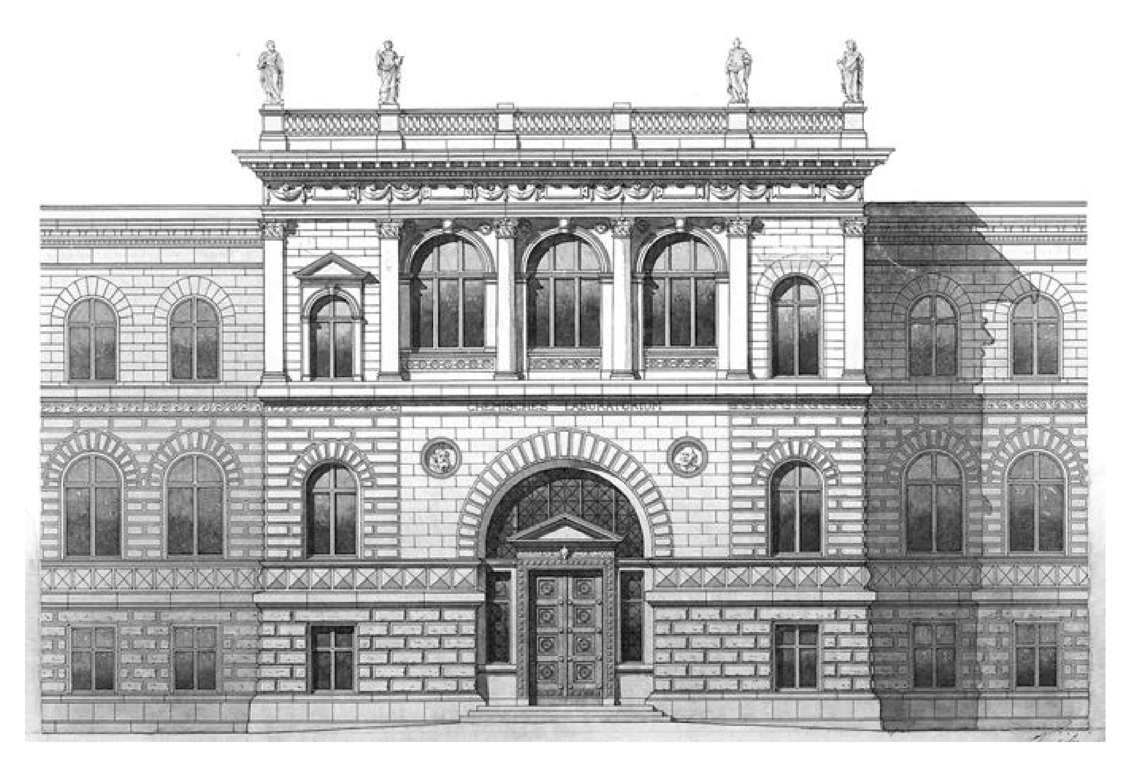


Bild 4.28: Königliche Technische Hochschule Charlottenburg, Chemiegebäude, Haupteingang, Architekt: Friedrich Hitzig, Druck: 1884

Das Chemiegebäude ist zurückhaltender und konsequenter im Stil der deutschen Renaissance gestaltet. Auch hier wird an der Fassade zwischen den drei Stockwerken deutlich differenziert. Während im Untergeschoss wiederum Rustika zur Verblendung eingesetzt werden, wird der erste Stock durch gelben Werkstein, der zweite durch Sandstein gegliedert. Nur am niedrigen Dachfirst finden sich Renaissance-Sfragitti, und nur am nüchternen Vestibül sind der dritte Stock sowie die sonst durchgängige Fenstergröße erhöht worden. Eine kurze (rein technische) Besprechung dieses Gebäudes findet sich im erwähnten Band von „Berlin und seine Bauten" (Architektenverein 1896: 294). In der allgemeinen Presse wurde die Inbetriebnahme des Gebäudes höchstens in Vierzeilern erwähnt. Bereits in den 1890er Jahren waren die ersten Bauten der Technischen Hochschule zu klein geworden. Inzwischen war die Zahl der Studierenden von 900 auf über 3000 gestiegen. Ab 1894, vor allem aber nach der Jahrhundertwende, wurden bis zum Ersten Weltkrieg weitere Institute im näheren Umfeld des Hauptgebäudes errichtet, alle in „gelben ein- bis zweigeschossigen Ziegelbauten mit einer für die Schinkel-Schule nicht untypischen Bänderung aus roten Ziegeln" (Bollé 1994: 11). Damit kam es zu einer unerwarteten Renaissance: Die Wissenschaft wird – vorerst – in der nüchternen und eigentlich als altmodisch erachteten Ästhetik der Schinkel-Schule repräsentiert. Eine nach außen gerichtete, nationale Repräsentativität im ‚staatlichen' Barockstil

ist für die Wissenschaft nicht vorgesehen. Dies bleibt bis zur Errichtung der Kaiser-Wilhelm-Institute den Kunsttempeln, vor allen Dingen den Museen vorbehalten.

4.3.2 Die Physikalisch-Technische Reichsanstalt Charlottenburg

Auch die ab 1887 ebenfalls am sogenannten *Knie* in Charlottenburg erfolgende Errichtung der Physikalisch-Technische Reichsanstalt (PTR) erfährt kaum eine architekturkritische Würdigung, weder in der Fachpresse noch in der allgemeinen Öffentlichkeit.[414] Der Bau geht wie die Gründung des Instituts in großem Maße auf die Privatinitiative von Werner Siemens zurück: Von der ursprünglichen Idee, über die Schenkung des Grundstücks bis hin zur Bereitstellung erheblicher privater Mittel zum Bau[415] war die PTR vor allem ihm zu verdanken (vgl. Schäche et al. 2012: 24ff.). Seit den 1860er Jahren hatte Siemens seinen Wohnsitz in unmittelbarer Nähe zum späteren Bauplatz der PTR in der Charlottenburger Berliner Straße (heute Otto-Suhr-Allee) und erwarb zudem mehrere Grundstücke in dessen Umgebung. Der Staat stieg in Finanzierung und Ausführung der PTR nur sehr zögerlich ein. Nachdem Siemens zunächst versucht hatte, das Land Preußen zu einer Übernahme des Projekts zu bewegen,[416] überzeugte er schließlich die Reichsregierung und hier vor allem den verständigen Innenminister Boetticher,[417] dass „die naturwissenschaftliche Entdeckung, dem

414 Im *Centralblatt der Bauverwaltung* (1886: 157) wird lediglich das Bauprogramm angekündigt, während in „Berlin und seine Bauten“ (Architektenverein 1896: 80ff.) eine drei Seiten kurze und rein technische Beschreibung erfolgt (inklusive vier großformatiger Abbildungen). Auch die *Schweizerische Bauzeitung* beschränkt sich nach Inbetriebnahme der Abteilung I auf die Beschreibung der technischen Funktionen des Observatoriums und dessen physikalischer Grundlagen (vgl. Pernet 1891). Ein möglicher Grund für das relative Desinteresse an der Architektur könnte in der von 1890 bis 1911 sehr langen Dauer der sukzessiven Inbetriebnahme der einzelnen Anstaltshäuser liegen.

415 Siemens investierte mindestens eine halbe Million Mark in die PTR (vgl. Schäche et al. 2012: 28).

416 Dies scheiterte am Widerstand des an der Wissenschaft offensichtlich nicht sehr interessierten, aber zuständigen Kultusministers Goßler.

417 Doch auch im Reichstag gab es Widerstand gegen ein öffentliches Engagement: „Gegen das Projekt stimmte die Zentrumspartei, die vor allem föderalistische Gesichtspunkte ins Feld führte. Die Konservativen widerstrebten ebenfalls, weil sie von einer Förderung der Industrie nichts wissen wollten. Die Liberalen hielten die geforderte Reichsanstalt mit ihren antiprotektionistischen Prinzipien unvereinbar […]. Nur die Sozialdemokratie stimmte im Reichstag uneingeschränkt zu. Es war erforderlich, den Kronprinzen zur Mobilisierung der ihm nahestehenden

Lande dem sie entstammt, überall zur Ehre gereicht. Nicht die wissenschaftliche Bildung, sondern die wissenschaftliche Leistung weist einer Nation die Ehrenstellung unter den Kulturvölkern an" (Siemens 1884). Die naturwissenschaftliche Grundlagenforschung sei ein Instrument, in „dem jetzt so lebhaft geführten Konkurrenzkampfe der Völker [...] eine entscheidendes Übergewicht" (ebd.) zu erlangen, und müsse, da sie nicht unmittelbar, sondern zumeist erst nach längerer Zeit einen ökonomischen Nutzen nach sich ziehe, vom Reich übernommen werden. Sein Engagement für die PTR sei der „Liebe zur Wissenschaft" (ebd.) und der Intention, „meinem Vaterland einen Dienst zu erweisen" (ebd.), geschuldet.

Siemens hatte bereits, bevor das Reich sich zu einer Beteiligung verpflichtete, den Geheimen Oberregierungsrat Paul Spieker als Privatarchitekten mit dem Entwurf der Gebäude beauftragt. Dieser zeichnete ein Raum- und Funktionskonzept für Grundstück und Gebäude, trat dann aber 1885 aus Gründen einer Interessenkollision[418] von diesem Auftrag zurück. Er schlug den jungen Architekten Theodor Astfalck als seinen Nachfolger vor, der dann ein Jahr später mit der Detailplanung und Ausführung beauftragt wurde. Wie in der Vorplanung Spiekers vorgesehen, stellte Astfalck das Observatorium in das Zentrum des als barockisierenden Park ausgebauten Grundstücks. An den an der Marchstraße gelegenen Grundstücksecken wurden das Direktoren-Wohnhaus und das Verwaltungsgebäude errichtet. Dahinter lag das Maschinenhaus. Alle Gebäude waren in ihrem Äußeren dem Typus des italienischen Renaissance-Palazzos entlehnt. Während die zuletzt genannten Gebäude als einfache und weitgehend schmucklose Kuben, zweistöckig mit einem Mezzaninaufsatz, errichtet wurden, war das Observatorium zur Beobachtung physikalisch-mechanischer Phänomene auffälliger gestaltet. Die Bauweise ergab sich durch eine funktionale Ableitung aus dem zentral konzipierten *Raum für konstante Temperatur*, der eine doppelte Wandkonstruktion mit zwei hintereinander liegende Mauerwerken und eine zwei Meter dicke Fundamentplatte aus Beton erforderte. Im Kellergeschoss war die Außenmauer 1,90 Meter dick, was sich bei Betrachtung des massiven Sockelbaus erahnen lässt. Zudem wurden an den Gebäudeecken wuchtige Turmrisalite errichtet, die jeweils mit einer Laterne gekrönt wurden. Über den zentralen Räumen wurde eine quadratische Kuppel errichtet, die ebenfalls von einer Laterne abgeschlossen wurde. Das Hauptgeschoss wurde deutliche höher als der zweite Stock konstruiert. Auch hier waren die Konstruktionsnotwendigkeiten in der Fassade deutlich erkennbar. Alle Fenster sind als Rundbogenfenster

Abgeordneten einzusetzen, damit in der Plenarberatung die Zustimmung der Mehrheit für eine Gründung des Instituts gewonnen werden konnte" (Abelein 1968: 16).

418 Spieker war gleichzeitig Mitglied der Kommission, die den nunmehr staatlichen Bauauftrag überwachen sollte.

gestaltet, doch durch die unterschiedliche Höhe der Geschosse in der Ausführung stark differenziert. Während das Hauptgeschoss sehr hohe Fenster aufwies, ist der zweite Stock durch Doppelfenster mit Halbkreisbögen gekennzeichnet. Vorder- und Rückfassade sowie die Seitenansichten sind in den Details, vor allen Dingen der Fensteranordnung, unterschiedlich gestaltet. Dies korrespondiert mit der Fassadengestaltung am Hauptgebäude der Technischen Hochschule. Auf einem fast quadratischen Grundriss erhält das Gebäude in der beschriebenen Ausführung „einen festungsartigen Charakter" (Schäche et al. 2012: 41). Aufgrund seiner technischen Komplexität konnte das Observatorium erst 1891 in Betrieb genommen werden, ein Jahr nachdem die Bauarbeiten für die später begonnenen Nebengebäude beendet wurden.

Das erste Gebäude, das bezugsfertig wurde, war die Präsidentenvilla. Der „pallastartige Charakter" (Cahan 2011: 140) war im Innenausbau auch der gestalterischen Beteiligung der Gattin des Präsidenten, Anna von Helmholtz, zu verdanken.[419] Sie führte seit den 1870er Jahren den berühmtesten Berliner Salon und fürchtete, mit dem Umzug an das Charlottenburger *Knie* ihre gesellschaftliche Stellung einzubüßen. Die opulente Ausstattung der Villa nach ihren Wünschen betrachtete sie als Kompensation für den Wegzug aus der Berliner Neuen Wilhelmstraße und als unabdingbare Voraussetzung, ihren Salon auch in Charlottenburg weiter betreiben zu können.[420]

> Die ‚stattliche Residenz' des Präsidenten [...] war faktisch, vielleicht sogar absichtlich ein Geschenk von Siemens an Helmholtz, an den Doyen der deutschen Physik, seinen guten Freund und Schwiegervater seiner Tochter. Dieses Geschenk kostete das Reich 99 254 Mark.[421][...] Die Wohnhäuser von Helmholtz und Siemens langen nun in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander. Es war eine elegante Umgebung für Helmholtz und seine Nachfolger, in der sie viele der führenden Wissenschaftler aus aller Welt sowie zahlreiche Vertreter der deutschen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Elite empfangen und unterhalten konnten. (Cahan 2011: 140)

419 „Mir schweben allerlei Bau- und Einrichtunsgedanken vor, welche bei dem betreffenden Geheimrat vom Reichsamt des Innern noch keinen Gegenenthusiasmus finden konnte. [...] Aber was man macht, sollte doch möglichst hübsch und wohnlich und hell werden; darum arbeite ich nach Kräften an der Durchführung meiner Ideale" (Helmholtz 1888 in Siemens-Helmholtz 1929a: 319).

420 Dennoch beschwerte sie sich nach dem Umzug in die Direktorenvilla der PTR, dass dort „der eitle Steppensand einherfliegt wie vom Samun gejagt – öde Vorstadtumgebung – und alle lieben durch schier zwanzigjährige Gewohnheit geschaffene Verhältnisse [...] abgebrochen [sind]" (Helmholtz 1888 in Siemens-Helmholtz 1929b: 10).

421 Dies entsprach immerhin einem Zehntel der Gesamtanlage der Abteilung I und war genauso teuer wie das gleichzeitig errichtete Verwaltungsgebäude (vgl. Cahan 2011: 141f.).

Siemens, der zweifellos in große Vorleistung für das Reich getreten war, verband so, wie auch in anderen Projekten, sein privates mit dem öffentlichen Interesse. Dieses Beispiel belegt auf anschauliche Weise die Problematik von *public-private-partnerships*: Private Stifter oder Spender neigen dazu, aus der Tatsache ihres Engagements auch Rechte und Privilegien abzuleiten, deren öffentlicher Nutzen nicht immer unbedingt einsichtig ist.

Ab 1893 wurden neue Gebäude für die sogenannte Abteilung II entworfen, die mit der anwendungsorientierten Grundlagenforschung beschäftigt und bis dahin in Räumen an der Technischen Hochschule untergebracht war. Sie wurden auf dem Grundstück nord-westlich der bestehenden Anlage errichtet und orientierten sich sowohl in der architektonischen Gestalt als auch in der konzeptionellen Verteilung auf dem Gelände an der ersten Abteilung. Das heißt, die Gebäude wurden in Renaissanceformen errichtet. Im Zentrum stand hier das Hauptgebäude, das Theodor Astfalck als viergeschossiges, sandsteinverblendetes ‚Wissenschaftsschlösschen' entwarf. Dabei orientierte er sich in der Gestaltung der Fassaden an der Konzeption des Observatoriums. Er setzte zum Beispiel im obersten Stockwerk vor allen Dingen die mit einem Halbkreis abschließenden Doppelfenster ein. Auch in der Abteilung II waren die weiteren Gebäude – Chemielabor, Beamtenwohnhaus und Maschinenhaus – einfacher und kleiner gestaltet und orientierten sich an italienischen Palazzoformen. Dennoch waren die Baukosten dieser für die Industrie bedeutsamen technischen Abteilung viermal höher als in der mit der ‚reinen' Forschung beschäftigten Abteilung I (vgl. Cahan 2011: 147). Diese Kosten übernahm ausnahmslos das Reich.[422] Der Nutzen der Abteilung II der Reichsanstalt lag allerdings eindeutig bei der Industrie, also im privaten Bereich.

Die PTR war, aus privat-öffentlicher Initiative entstanden, zur Jahrhundertwende durch eine einheitliche, repräsentative Architektur gekennzeichnet. Sie galt den Verantwortlichen in ihrer wissenschaftlich-inhaltlichen und administrativen Organisation sowie auch in ihrer architektonischen Gestaltung als weltweit einzigartig.[423] „Sowohl inhaltlich als auch symbolisch – bezüglich der Höhe der Ausgaben, der baulichen Stabilität und des klassischen Stils ihrer Bauten sowie ihrer nationalen Bedeutung – stellte die luxuriöse Reichsanstalt an der Marchstraße zu Charlottenburg ein Produkt dar, das der neuen Großmacht Deutschlands entsprach" (Cahan 2011: 149).

422 Damit gab das Reich mehr als das Doppelte für die Einrichtung aus, als „die Vereinigten Staaten bis 1903 für die Errichtung und Ausstattung des National Bureau of Standards" (Cahan 2011: 148) investierten.

423 „So ist die Physikalisch-Technische Reichsanstalt jetzt [...] mit räumlichen Mitteln in reichlicher und zweckentsprechender Weise [ausgestattet], und es ist gerechtfertigt zu sagen, dass die entstandene Anlage von keiner ähnlichen in der Welt erreicht wird" (Kohlrausch 1897: 1033).

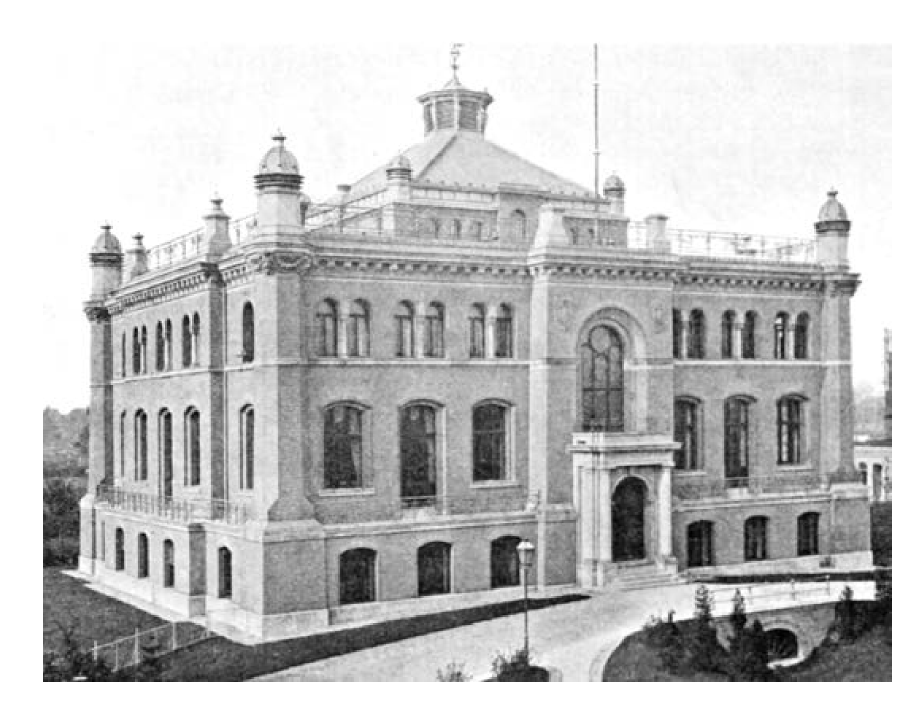


Bild 4.29: Physikalisch-Technische Reichsanstalt (PTR) Charlottenburg, Observatorium (Hauptgebäude), Architekt: Theodor Astfalck, Foto: 1896

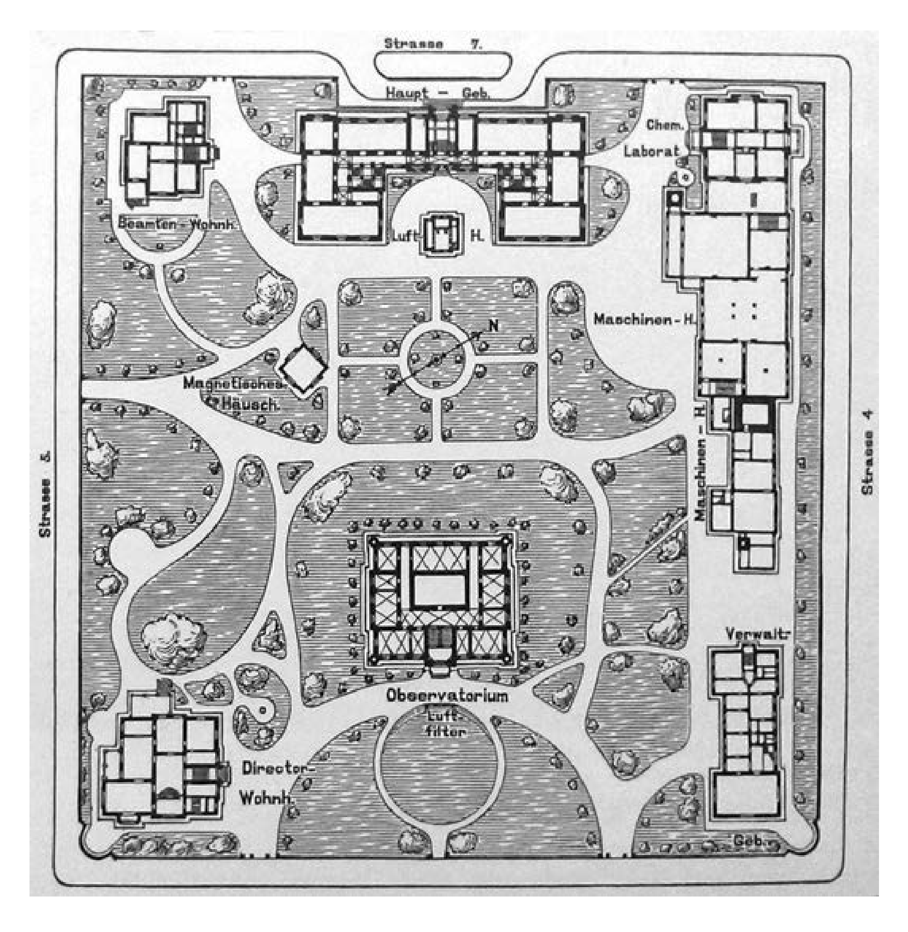


Bild 4.30: PTR, Lageplan, Architekt: Theodor Astfalck, Druck: 1896

4.3.4 Die Kaiser-Wilhelm-Institute

Auf der Einhundertjahrfeier der Berliner Universität 1911 gab Wilhelm II. bekannt, dass er eine unter seinem Schutz stehende Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften (KWG) gründen wolle, in der herausragende Naturwissenschaftler ohne Lehrverpflichtung forschen sollten.[424] Als erster Präsident der Gesellschaft wurde der Theologe Adolf von Harnack bestellt, der die Errichtung der zu gründenden Institute nach den Wünschen der jeweiligen Direktoren verfügte, damit die bauliche Disposition dem komplexen Bedarf der einzelnen Forschungsfelder folgte und auf diese Weise die Spitzenforschung baulich unterstützten konnte. Zuerst wurden die Institute für Chemie und für Physikalische Chemie und Elektrochemie errichtet.

Im Institut für Chemie ging die geplante Chemische Reichsanstalt auf, die ein gleichnamiger Verein nach dem Vorbild der PTR gründen wollte, der aber Widerstände von staatlicher Seite nicht überwinden konnte und keine ausreichenden finanziellen Mittel aus öffentlicher Hand erhielt. Auch das zweite Institut hat eine private Vorgeschichte durch die Förderung der nach ihm benannten Stiftung des Kommerzienrats Leopold Koppel. Beide Institutionen brachten beträchtliches privates Kapital in die Gründung der Institute ein. Der Verein Chemische Reichsanstalt finanzierte seinen Institutsbau selbständig, den Betrieb übernahm jedoch das Reich über die KWG.[425] Zu Gründungsdirektoren der Institute wurden Ernst Beckmann und Fritz Haber ernannt. Als Baugrund wurde das Gelände der ehemaligen Domäne Dahlem ausgewählt, auf dem nach Planungen des preußischen Ministerialdirektors im preußischen Kulturministerium, Friedrich Althoff, ein Wissenschaftsstandort als „deutsches Oxford" (nach Schmidt-Ott 1909) entstehen sollte.[426] Die ehemals landwirtschaftlich genutzte Domäne Dahlem wurde 1901 in Parzellen aufgeteilt und sollte vor allen Dingen zur Ansiedlung adliger und großbürgerlicher Familien in herrschaftlichen Villen genutzt werden. Dabei sollte tunlichst darauf geachtet werden, „durch geeignete

424 Grundlage der Kaiserrede (zu großen Teilen zitiert in Brocke 1990: 27) war eine Denkschrift des zukünftigen KWG-Präsidenten Adolf von Harnack und des Ministerialbeamten Friedrich Schmidt-Ott. In dieser heißt es in Bezug auf das Zurückbleiben der deutschen Spitzenforschung im internationalen Vergleich: „Hierin ist Wandel zu schaffen durch Begründung neuer ausschließlich der Forschung gewidmeter staatlicher Institute, die nach Art der Nobelinstitute hervorragenden Gelehrten Gelegenheit zu freier Forschungstätigkeit bieten sollten" (Schmidt-Ott 1909: 493).

425 „Diese Verquickung von Wirtschaft und Staat sollte für die KWG in all den Jahren ihres Bestehens eine charakteristische Konstante bleiben" (Jenrich o. J.: 16f.).

426 Althoff plante zunächst eine völlige Verlegung der Berliner Universität und der Charité nach Dahlem, der die betroffenen Institutionen jedoch nicht zustimmten (vgl. Jenrich o. J.: 11).

Maßnahmen die Errichtung schöner Villen etwa im Stile englischer Landhäuser zu sichern, für die künstlerische Ausgestaltung des Bebauungsplanes zu sorgen, kurz alles zu tun was dem Gesamtbild der Kolonie eine möglichst einheitliche und ästhetisch reizvolle Wirkung zu geben vermag" (Schmidt-Ott 1909: 502f.). In Folge der genannten Denkschrift, die die Überlegungen des inzwischen verstorbenen Althoffs zusammenfasste, entschloss sich der Kaiser dazu, auch verschiedene Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen auf dem Gelände anzusiedeln. Im Zuge dessen wurden auch vorhandene Pläne zur Verlängerung der Wilmersdorfer U-Bahn bis an diesen Standort realisiert; bereits 1913 war der Bahnhof Thielplatz fertiggestellt. Damit war der Standort in zwanzig Minuten vom Schöneberger Wittenbergplatz aus zu erreichen.[427]

Mit der Errichtung der ersten beiden Institute wurden Max Guth[428] (als ausführender Architekt) und Eberhard von Ihne (als künstlerischer Leiter) beauftragt. Die Beauftragung Ihnes kann nicht überraschen, war dieser zum einen doch mittlerweile anerkanntermaßen des Kaisers Lieblingsarchitekt.[429] Zum anderen hatte er für private Kunden bereits frühzeitig in dem hier geforderten, nun *en vogue* kommenden englischen Landhausstil reüssiert.[430] Wie erwähnt war das Prinzip der KWG, die Institute ‚um die Direktoren herum' zu bauen.[431] Zusätzlich zu den Hauptgebäuden wurden für alle Institute auch noch weitere Funktionsbauten sowie die Direktorenhäuser errichtet. Auch hier hatten die Direktoren ein erhebliches Mitspracherecht. Somit kam es zu mehreren Treffen und Telefonaten Ihnes mit den Direktoren, in denen diese ihm ihre Wünsche mitteilten. Der vielbeschäftigte Ihne brauchte mehr Zeit als geplant, um die funktionellen Anforderungen in seine Architektursprache zu übersetzen. Am Ende war das Direktorium der KWG, die wegen der opulenten und häufig

427 Von der ebenfalls nahe gelegenen S-Bahn-Station Groß-Lichterfelde West aus war der Potsdamer Platz in Berlin in 20 Minuten zu erreichen.

428 Guth war der Architekt des Königlichen Materialprüfungsamtes, das 1901 bis 1904 als erstes sogenanntes ‚Wissenschaftsinstitut' am Standort Dahlem gebaut wurde. Er war zuständig für die technische Ausstattung, Berechnung und Kostenmanagement, Ihne für Fassaden und Raumdisposition.

429 Einen Wettbewerb gab es nicht. Zwar ist – wie schon beim Bau des Friedrich-Wilhelm-Museums – kein eindeutiger schriftlicher Beleg für die Einflussnahme Wilhelms II. bei der Architektenwahl vorhanden, doch verweist Jenrich (o.J.: 22f.) auf eine Reihe von Indizien, die es sehr plausibel erscheinen lassen, dass die KWG-Leitung ein großes Interesse an einem Architekten hatte, der das uneingeschränkte Vertrauen des Kaisers genoss.

430 Zum Beispiel die Landhäuser für Carl Fürstenberg und Franz von Mendelssohn im Grunewald (vgl. Sander 2000: 22f.).

431 „In so hohem Grade ist der Direktor die Hauptperson, daß man auch sagen kann: die Gesellschaft wählt einen Direktor und baut um ihn herum ein Institut" (Harnack 1928 nach Jenrich o.J. : 17).

kostenmäßig aus dem Ruder laufenden Bauweise Ihnes durchaus Vorbehalte gegen ihn hatte, weitgehend zufrieden.[432]

Das zuerst errichtete Institut für Chemie (vgl. Bild 4.31) war eine dreiflügelige Anlage, deren Nordflügel der Straßenflucht des Faradayweges folgend um 45 Grad von der Thielallee abknickt. Die Räume waren, wie von Beckmann gefordert, weitgehend flexibel nutzbar. Die silbergraue Farbe des Putzes und die grauen Schieferdächer sollten farbige Lichteinstrahlungen in die Laboratorien verhindern. Das Gebäude hat drei überirdische Stockwerke von jeweils vier Metern Höhe und ein Untergeschoss. Es ist durch Lisene und Gesimse sowie die Rustika im Erdgeschoss gegliedert und durch einen markanten Mittelrisalit am Eingang geprägt, der mit vier toskanischen Säulen in Kolossalordnung über zwei Stockwerke hervortritt. Im hohen Walmdach befindet sich ein ausgebautes Dachgeschoss unter dem Dachboden. Die Treppenhäuser vorne rechts und hinten links sind durch kleine Türmchen hervorgehoben, das vordere mit einem barocken Dach, das hintere mit einem steilen Walmdach. Bis auf den markanten abgerundeten Turm verzichtet Ihne weitgehend auf barocke Elemente.



Bild 4.31: Kaiser-Wilhelm-Institut für Chemie,
Architekten: Ernst von Ihne, Max Guth, Foto: um 1913

432 So äußerte das Vereinsmitglied der Chemischen Reichsanstalt Walther Nehmst am 21.4.1911: „Ich war übrigens, was das Institut Beckmann anlangt, angenehm überrascht, dass es nicht schlimmer geworden ist, und ich möchte persönlich sogar anerkennen, dass von Ihne sich recht entgegenkommend gezeigt hat. Ich hatte ja immer Bedenken gegen ihn; nachdem wir ihn aber einmal genommen haben, müssen wir wohl etwas Ornamentik schon in Kauf nehmen und ich denke, dass wir froh sein können, dass es nicht noch mehr geworden ist!" (zit. in Fischer o.J.: Film 8).

Bemerkenswert ist, dass weder im zur Eröffnung des Instituts herausgegebenen Buch (vgl. Fischer/Beckmann 1913) noch von den Architekten selbst in der einzigen Besprechung in einer Fachzeitschrift (vgl. Ihne 1913) auf das Äußere des Baus eingegangen wird. Stattdessen steht – neben der inneren Raumaufteilung und der technischen Ausstattung – die städtebauliche Situation in einer entstehenden Villengegend mit Schnellbahnanschluss im Vordergrund. Zur Eröffnung des Gebäudes lobte der Vorsitzende der Chemischen Reichsanstalt und spätere Vorsitzende des Verwaltungsausschusses der KWG, Emil Fischer, dass das Gebäude „frei von jedem Prunk [...] ganz auf ernste nüchterne Betrachtung eingestellt" (Fischer 1913: 17) sei. „Das Haus konnte keine Monumentalbau werden, weil die Architektur den Zwecken des Instituts angepasst werden mußte" (ebd.).[433] Offensichtlich sah er Erklärungsbedarf, warum das Gebäude, als Chemische Reichsanstalt geplant, nicht mit der Monumentalität des Hauptgebäudes der PTR vergleichbar war. Der Kaiser erwähnte in seiner Eröffnungsansprache zuerst „das Zusammenwirken des Staates und der privaten Mithilfe" (Wilhelm II. zit. n. Fischer 1913: 21) und sprach dann „den Herren Architekten [seine] vollste Anerkennung [...] für den gelungenen Bau [aus]" (ebd.). Weitere Besprechungen in der Fachöffentlichkeit bzw. der allgemeinen Presse sind nicht bekannt.

Das zeitgleich mit dem Chemischen Institut eingeweihte Institut für physikalische Chemie und Elektrochemie ist durch zwei mit einem zwanzig Meter langen Gang miteinander verbundene Einzelgebäude geprägt. Am dreistöckigen Vordergebäude fallen die beiden mit hohen Walmdächern versehenen Seitentürme auf. Durch seine Symmetrie wirkt es monumentaler als das viel größere Chemische Institut und entspricht auch eher dem Typus eines barocken Palais. Dennoch ist das Gebäude einfacher gestaltet als das Chemische Institut, es weist zum Beispiel nur eine schwache Gliederung durch Gesimse auf, und es gibt auch keine Säulenanordnung vor dem Eingang.[434] Das Institut für experimentelle

433 Michael Bollé stellte später erklärend dazu fest: „Einfachheit bedeutete in jener Zeit Reduzierung von Stilelementen und keine aus der Funktion entwickelte Formensprache" (Bolle 2004: 204f.).

434 Eine detaillierte Beschreibung liefert Jenrich (o. J.: 47): „Die beiden gleichwertigen Hauptgeschosse wiesen, im Gegensatz zum KWI für Chemie, keinerlei plastische Gliederung auf. Lediglich die großen Sprossenfenster besaßen schwach hervortretende Rahmungen mit einem trapezförmigen Schlussstein als Schmuckelement. Über den beiden Hauptgeschossen schloss sich das Mansardgeschoss an, welches durch ein mit einem Zahnschnitt versehenes Kranzgesims optisch abgetrennt war. Die Mansarde erfuhr durch die drei regelmäßig angeordneten Dachgauben mit Zwerchgiebeln eine reizvolle Auflockerung, darüber befand sich im Dach eine weitere lang gezogene Hechtgaube. Den Übergang vom Hauptbaukörper zu den beiden Ecktürmen vermittelte eine Abschrägung der Gebäudekanten mit alternierenden Quadersteinen. Die leicht aus der Gebäudeflucht hervorspringenden Türme

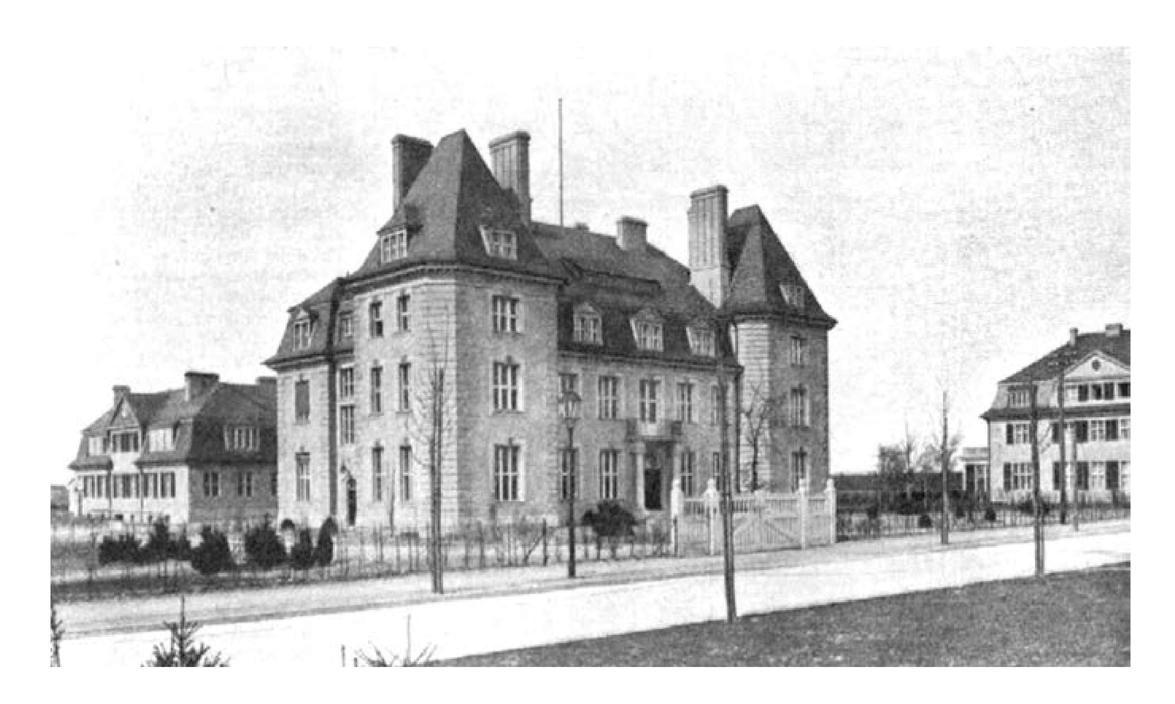


Bild 4.32: Kaiser-Wilhelm-Institut für Physikalische Chemie und Eletrochemie, Architekten: Ernst von Ihne, Max Guth, Foto: um 1913



Bild 4.33: Kaiser-Wilhelm-Institut für Chemie (mitte-links) und Elektrochemie (mitte-rechts), Architekten: Ernst von Ihne, Max Guth, Foto: um 1913

Therapie liegt in einem spitzen Winkel abgewandt von der Van't Hoff-Straße und von dieser etwas entfernt, „sodass sich insgesamt der Eindruck eines verträumten Gutshofs auf dem Land ergab“ (Jenrich o.J.: 50).[435] Das vierstöckige

wurden mit ihren drei Geschossen über das Mansardgeschoss hinausgeführt und durch drei übereinander angeordnete Fenster belichtet. Sie waren mit sehr steilen, von Dachgauben durchbrochenen, Walmdächern bekrönt. Die kräftigen Türme mit ihrer charakteristischen abgeschrägten Eckrustika gaben dem Bau ein ländlich-herrschaftliches Gepräge, wiesen jedoch auch Anklänge an französische Stadtpalais des Hochbarock auf.“

435 Die detaillierte Beschreibung des Gebäudes wiederum von Jenrich (o.J.: 47): „Das mit einem Krüppelwalmdach gedeckte Gebäude erhebt sich über drei Geschosse

Institut für Biologie, bei dem das oberste Stockwerk als Mansarde direkt unter dem steilen Walmdach errichtet wurde, ist durch Rustika an den Kanten der Risalite sowie mehrere einfache Dreiecksgiebel geprägt und erinnert an ein „Palais der französischen Klassik des 17. Jahrhunderts" (Bollé 2004: 204).

Die ersten vier Institute der KWI in Dahlem wirken durch die Gestaltung mittels „Bandrustika an Sockeln, Lisenen und Mansarddächern" (Bollé 2004: 204) einheitlich und vornehm zurückhaltend. Auch die Direktorenhäuser sind auf diese Art bescheiden und in ihrer Repräsentativität mit denen der PTR überhaupt nicht zu vergleichen. In allen vier Instituten trumpft weder der wilhelminische Barock auf, wie zum Beispiel in der Ihne'schen Königlichen Bibliothek (vgl. Kap. 4.3.5), noch weisen sie baulich in die Zukunft wie Alfred Messels Kaufhäuser oder Peter Behrens' Turbinenhalle für die AEG. Die Ihne'schen Formen repräsentieren einen unaufgeregten Konservatismus, der auch die Organisationsform der KWG kennzeichnete (vgl. vom Brocke 1990: 53ff.). Nichts deutete äußerlich darauf hin, dass in den Gebäuden für die Chemiker nach nur kurzer Zeit wissenschaftlich-revolutionäre Entdeckungen durch Richard Willstätter (1915) und Fritz Haber (1918), später dann auch von Otto Hahn gemacht wurden, welche allesamt mit Nobelpreisen ausgezeichnet wurden. Dass allerdings mit der Etablierung der Kaiser-Wilhelm-Institute eine solche Entwicklung „der Wissenschaft und dem Vaterlande zum Nutzen und Ehre" (Fischer 1913: 18) intendiert war, wird schon in den Eröffnungsreden von Fischer, Harnack und dem Kaiser deutlich (vgl. Fischer/Beckstein 1913: 17f.). Städtebaulich bis in unsere Zeit hinein bedeutsam war der Umstand, dass die Institute in dieser damals vom Berliner Zentrum recht weit entfernten, ländlichen Gegend errichtet wurden. Dies war der Grundstein für den Ausbau des

in die Höhe. An ein geringfügig in die Erde versenktes, durch eine Bandrustika gekennzeichnetes Sockelgeschoss schließen sich zwei weitere Geschosse sowie das ausgebaute Dachgeschoss an. Zusätzlich besitzt das Gebäude einen Erdkeller. Ähnlich der anderen KWI handelt es sich um eine Zweibundanlage mit Mittelkorridor. Die Räume verfügen alle über einen ähnlichen Zuschnitt, um eine flexible Raumnutzung zu ermöglichen. Auch sollte einem eventuell in der Zukunft eintretenden Erweiterungsbedarf der Institution Rechnung getragen werden. Wie auch bei den übrigen KWI wurden die Räume für mikroskopische Arbeiten im Erdgeschoss nach Norden, licht- und temperaturunabhängige Räume wie Büros, Aufenthaltsräume oder Spülküchen hingegen nach Süden ausgerichtet. Die verhältnismäßig schlichte Eingangsfront des Gebäudes ist symmetrisch aufgebaut und in neun Fensterachsen unterteilt. Ein leicht hervorspringender, übergiebelter Mittelrisalit dominiert die Fassade. Sowohl die Fassadengliederung als auch die architektonische Formensprache lassen das KWI für experimentelle Therapie wie eine etwas reduzierte Kopie der Eingangsfront des KWI für Chemie erscheinen. [...] Auf die Kolossalordnung und den Zahnschnitt im Kranzgesims verzichtete Ihne hingegen" (Jenrich o.J.: 50f.).

Wissenschaftsstandortes Dahlem bereits in den 1920er Jahren,[436] was 1948 zur Gründung der Freien Universität an diesem Ort führte.

4.3.5 Die Akademie der Wissenschaften und die Königliche Bibliothek

Die Königlich Preußische Bibliothek war seit 1780 in der vom Volksmund sogenannten *Kommode* untergebracht, einem geschwungenen Spätbarockbau – deshalb die Bezeichnung – den Johan Boumann der Ältere und Georg Christian Unger für Friedrich II. gegenüber der Staatsoper errichteten. Bereits im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts galt das Gebäude als zu klein für den Bestand. Infolgedessen erhielt Friedrich Schinkel 1835 den Auftrag, an selber Stelle einen Neubau zu errichten. Doch seine zwei vorgelegten Entwürfe im Stil seiner Bauakademie mit durchgängiger Rundbogenfensterfassade wurden nicht realisiert. Nach der Reichsgründung wurde eingehend darüber diskutiert, in Berlin eine Nationalbibliothek nach französischem Vorbild zu etablieren (vgl. Treitschke 1874, Mommsen 1874, Virchow 1874). Da jedoch nach der Verfassung die Kulturhoheit bei den Ländern lag, gab es Widerstand gegen eine Nationalbibliothek in Berlin, vor allen Dingen aus München und Dresden. Der Generaldirektor der Königlichen Staatsbibliothek schlug dagegen in einer Denkschrift deren Ausbau zu einer der drei größten Bibliotheken der Welt und damit einen zwingend notwendigen monumentalen Neubau vor (vgl. Lepsius 1873). So wurde das Land Preußen zum Bauherren der neuen Bibliothek. Doch die Bauarbeiten begannen erst 1903; in der Zwischenzeit wurde der Platzmangel in der alten Bibliothek immer drängender. Als Bauplatz wurde das 106 mal 170 Meter große Karree zwischen *Unter den Linden*, Universitätsstraße, Dorotheenstraße und Charlottenstraße festgelegt, nachdem zwischenzeitlich auch ein Bauplatz in der Nähe der Technischen Hochschule in Betracht gezogen wurde.[437] Auch musste auf einem problematischen Baugrund mit sehr inhomogener Bodenstruktur gebaut

---

436 Zum Beispiel mit dem KWI für Anthropologie, menschliche Erblehre und Eugenik, in dem während der nationalsozialistischen Zeit auch Menschenversuche durchgeführt wurden und das seit 1948 als Gebäude für das politikwissenschaftliche Otto-Suhr-Institut fungiert.

437 Sowohl die Universität, als Teilnutzerin des Gebäudes, wehrte sich dagegen als auch der Kaiser, der Akademie und Bibliothek als „geistige Leibgarde der Hohenzollern" (Berliner Tageblatt 1914: 3) betrachtete. Bei der Eröffnungsfeier verwies Wilhelm II. darauf, dass „Akademie und Bibliothek [von alters her] ihren Platz in nächster Nähe des Schlosses meiner Ahnen gefunden und von diesen reiche Fürsorge erhalten" (Wilhelm II. nach Berliner Tageblatt 1914: 3) hätten. Adolf Harnack, der Generaldirektor der Königlichen Bibliothek (und erster Präsident der Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft), entgegnete darauf, „Friedrich Wilhelm I. [der Soldatenkönig, MG] hatte der Bibliothek alle Mittel entzogen und es wäre damals

werden, weshalb alleine die Fundamentierung zwei Jahre benötigte. Weite Teile des Grundstücks mussten hinzu gekauft werden; dies kostete den preußischen Staat die hohe Summe von über 11 Millionen Mark.[438] Nicht zuletzt deshalb entschloss man sich, in dem Gebäude auch die Universitätsbibliothek und die Akademie der Wissenschaften unterzubringen (vgl. Adam 1908: 184, Kolasa 2001: 10). Die alte Universitätsbibliothek nahm ungefähr ein Drittel des Bauplatzes an der Lindenfront ein. An der Dorotheenstraße lag das Gebäude der Akademie der Künste sowie die von ihr genutzten Ausstellungsgebäude. Beide Gebäude aus dem 18. Jahrhundert wurden abgerissen. Sie galten weder als funktional noch als ästhetisch wertvoll.[439] Im Neubau wurde die Akademie im östlichen Bereich an der Universitätsstraße, die Universitätsbibliothek im nördlichen Abschnitt an der Dorotheenstraße untergebracht. Letztere wurden bereits 1909 provisorisch eröffnet. Mit der Ausarbeitung der Baupläne wurde – ohne Wettbewerb – der Wirkliche und Geheime Hofbaurat Ernst Ihne beauftragt. Bei der Gestaltung der Sandstein-Fassaden orientierte er sich an den benachbarten Universitätsgebäuden und dem Zeughaus. „Bauformen, Maßstab und Höhe" (Adam 1914: 226) wurden auf diese hin ausgerichtet, freilich mit dem Ziel, das neue Gebäude besonders hervorzuheben.[440] Zudem musste bedacht werden, dass sich das Reiterdenkmal Friedrichs II., vom Opernplatz aus gesehen, kurz vor dem Gebäude befand, dieses also einen geschlossenen Hintergrund abgeben musste und nicht wie beim Universitätsgebäude und der Neuen Wache einen vor dem Gebäude befindlichen Freiraum duldete, wenn der ästhetische Eindruck des Denkmals nach den damals gängigen Konventionen nicht entwertet werden sollte (vgl. DBZ 1914: 333)(vgl. Bild 4.34). Somit wurden sämtliche Fassaden bis an die Ränder des Baugrundes gezogen, was von allen Seiten aus betrachtet angesichts der Baumassen einen gedrängten Eindruck des Ensembles vermittelt. In den ersten Entwürfen von 1903 sah Ihne noch barocke Formen vor (vgl. Adam 1914: 226), wie sie des Kaisers Geschmack entsprachen. Im Laufe der Zeit änderte er jedoch die Fassadengestaltung in Richtung einer antikierenden Renaissance mit korinthischer Kolossalordnung und einer geschwungenen Kuppel über dem

gewiß ein Schrei der Entrüstung durchs Land gegangen, wenn es ratsam gewesen wäre, mit diesem König zu streiten" (Berliner Tageblatt 1914: 3).

438 Der Bau des Gebäudes benötigte 11 Jahre und kostete 15 Millionen Mark.

439 „Weder das Aeußere des Gebäudes, dessen Attika mit einigen dürftigen plastischen Gruppen geschmückt ist, noch das für die gegenwärtigen Verhältnisse sehr unzweckmäßig eingerichtete Innere haben architektonischen Werth [...]" (Architektenverein 1896: 285).

440 „Von Osten her gesehen geht die Bibliothek mit dem Zeughaus und der Universität gut zusammen. Bei allen drei Gebäuden sind die oberen Geschosse in einer Stützenordnung zusammengezogen. Der Architekturmaßstab wächst bis zur Bibliothek unmerklich an und findet in ihrem Mittelbau ihren Abschluss [...]" (Adam 1914: 226).

Eingangsportal.[441] Bis auf dieses Element geht die Fassade mit dem spätestens seit Messels Entwürfen für das Pergamonmuseum im Berliner Zentrum angesagten Monumentalklassizismus konform.[442] Nach außen hin mutetet Gebäude wie ein zweistöckiger, mit Untergeschoss versehener monolithischer Baublock an. Nach innen ist das Gebäude jedoch durch einen an das Eingangsportal anschließenden Ehrenhof, den darauffolgenden Mitteltrakt sowie sechs weitere Innenhöfe und diverse Seitengänge baulich sehr differenziert. Zudem beherbergen die zwei Fassadenstockwerke in Wirklichkeit 13 Büchergeschosse zu je 2,2 Metern.[443] Die Fassade gleicht also einer Attrappe (vgl. Bild 4.34). Diese Gestaltung sollte nach Auffassung des ausführenden Architekten, „im Äußern und Innern das Gepräge einer strengen Wissenschaft zu Ausdruck bringen" (Adam 1914: 225).



Bild 4.34: Königliche Bibliothek Berlin,
Architekt: Ernst von Ihne, erbaut 1903-1914,
Foto: um 1925, © Staatsbibliothek zu Berlin

Im Zentrum des Gebäudekomplexes stand der Mitteltrakt, der von der Eingangshalle an den Linden,[444] über den Ehrenhof, die Vorhalle zum großen Lesesaal,

441 Die Deutsche Bauzeitung meinte, die Formensprache „schließt sich an die des Ausganges der italienischen Hochrenaissance und ihres Ueberganges in die noch maßvolle Barockkunst an" (DBZ 1914: 391).

442 Einzelne Architekturteile, wie die Haupttreppenhalle, spielen wohl auch auf funktional gleiche Bauelemente in Schinkels Altem und Stülers Neuem Museum an.

443 In den innen gelegenen Gebäudeteilen gab es 16 Geschosse.

444 Dies war neben dem Eingang zur Universitätsbibliothek der einzige Zugang für Besucher.

dem kleinen Lesesaal der Universitätsbibliothek, der Platz für etwa 300 Lesende bot, und dessen bescheidener Vorhalle führte. Eine Mittelachse, „in der sich Monumentalräume von hoher Würde aneinanderreihen" (Adam 1914: 226), hatte Ihne ja bereits im Kaiser-Friedrich-Museum ausgeführt. Hier ergab sie sich allerdings auch aus dem Schnitt des Bauplatzes, der einem langgestrecktem Rechteck glich, wobei an den *Linden* eine der kurzen Seiten lag. Dadurch erschließen sich die ungeheuren Dimensionen des Gebäudes (bis zum heutigen Tag) erst in der Betrachtung einer Luftaufnahme (vgl. Bild 4.35)

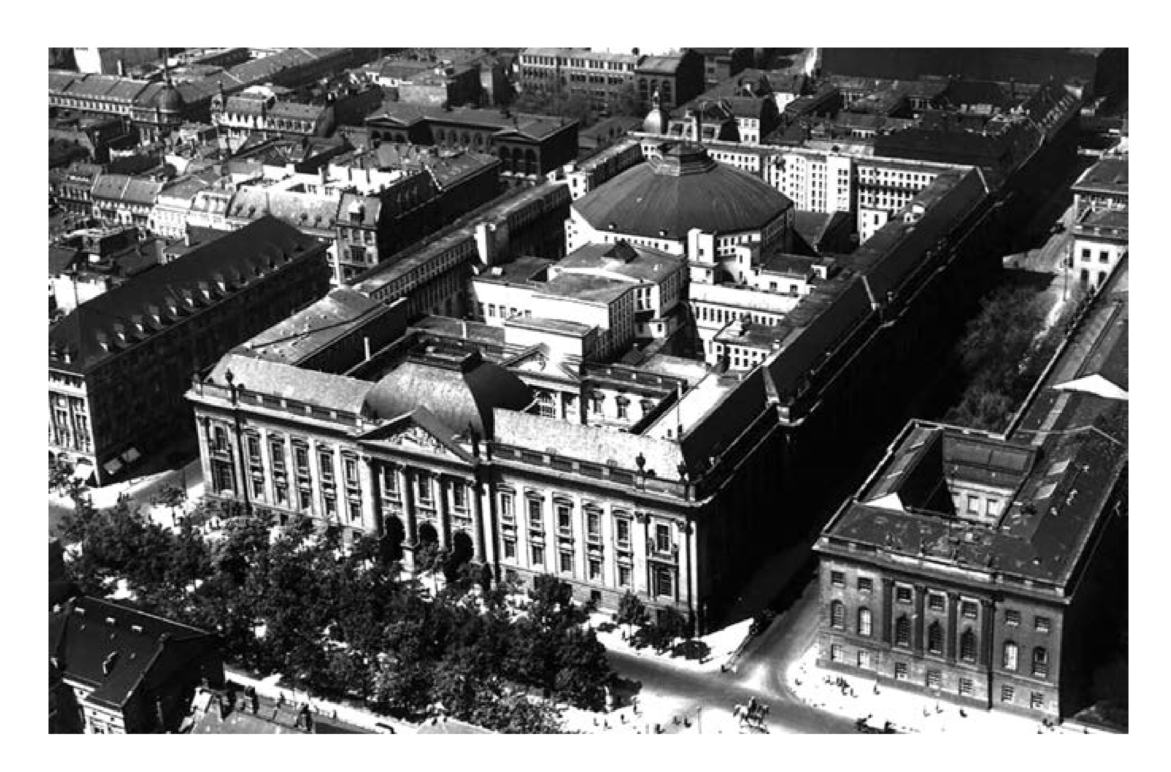


Bild 4.35: Königliche Bibliothek Berlin, Vogelperspektive,
Architekt: Ernst von Ihne, erbaut 1903-1914,
Foto: um 1920, © Staatsbibliothek zu Berlin

Diese Mittelachse findet ihre Ausrichtung auf den monumentalen Lesesaal. Dieser war mit einer Kuppel pantheonischen Ausmaßes überdacht, die größte jemals für ein Bibliotheksgebäude gebaute (vgl. Schochow 1986: 142).[445] Der große Lesesaal bot fast 400 Arbeitsplätze, die konzentrisch um die Mitte des achteckigen Raumes angeordnet waren (vgl. Bild 4.34). Die Kuppel wies eine Kassettenornamentierung auf, die sich über 64 Rippen spannte. Sie lagerte auf acht massiven reich verzierten Pfeilern, über die Tonnengewölbe gespannt waren. In

445 Die Konstruktion der Kuppel war eine technische Meisterleistung, auf die sowohl der Architekt (Adam 1914: 227) als auch die Deutsche Bauzeitung (1914: 365-371) nachdrücklich hinwiesen.

den rückwärtig der Pfeiler gelagerten, drei Meter breiten Nischen befanden sich im Untergeschoss die Handbibliothek und im oberen Geschoss eine Galerie. In die zwischen den Stützen liegenden Gewölbe waren Rundfenster eingelassen, durch die im Zusammenspiel mit dem Oberlicht aus 30 Meter Höhe das einzige Tageslicht strömt. Die Fenster waren sowohl im Kuppelsaal als auch an den außen gelegenen Magazinen nicht nach funktionalen Erfordernissen, sondern bewusst nach ästhetischen Gesichtspunkten gewählt worden (vgl. Adam 1914: 226).[446] Das führte dazu, dass die Beleuchtung im gesamten Gebäude, vor allen Dingen aber im Lesesaal, von Anfang an als allgemeine Schwachstelle des Baus empfunden wurde (vgl. Vorwärts 1914). Desweiteren zeigte sich die mangelnde Funktionalität in den vom Lesesaal sehr weit entfernten Magazinen. Dadurch benötigte es sehr viel Zeit, bis die Bücher zu den Bestellern gelangten.[447] Die Handbibliothek war durch die Unterbringung in den Nischen des Lesesaals nicht sehr umfangreich, sodass benötigte Bücher überwiegend bestellt werden mussten.[448]

Die Bibliothek war bei ihrer Fertigstellung die größte der Welt. Sie bot insgesamt 1300 Leseplätze und war für die Unterbringung von 6 Millionen Bücher ausgelegt, von denen allerdings 1914 erst 1,6 Millionen vorhanden waren.[449] Dies wurde von Seiten der Ausführenden und des Publikums mehrfach ausführlich betont (vgl. Berliner Tageblatt 1914, Berliner Volkszeitung 1914a/b).[450] Immer

446 „Das Äußere zeigt ferner, daß es, um eine Bibliothek künstlerisch wirken zu lassen, nicht notwendig ist, die Fenster bibliothek-mäßig, also als schmale, den Büchergassen entsprechende Schlitze auszugestalten, wie es z. B. bei amerikanischen Büchereien üblich ist, wo künstlerische Gesichtspunkte hinter denen der reinen Zweckmäßigkeit allzu oft zurücktreten müssen" (Adam 1914: 226).

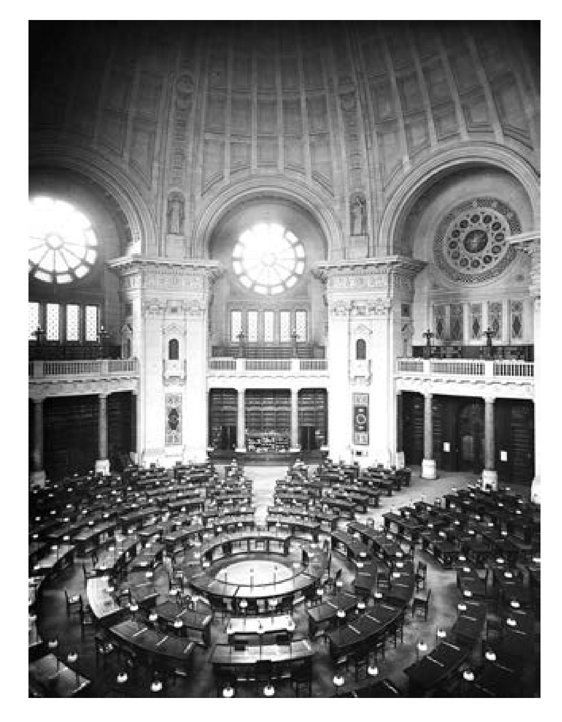
447 „[...] unter zwei Stunden kann man jetzt kaum mehr ein für den Lesesaal bestelltes Buch bekommen" (Liebknecht 1910 n. Hollender 2008: 105). Offenbar verschlechterte sich dieser Zustand im Laufe der Zeit noch, denn Kurt Tucholsky berichtet 1919 „zwischen Abgabe eines Leihzettels und der Ausgabe von Büchern vergehen rund zwei Tage" (Tucholsky n. Hollender 2008: 118). Erst Ende der 1920er Jahre konnte ein befriedigend schnelles Buchtransportsystem in Betrieb genommen werden (vgl. Kolasa 2001: 20).

448 Die Nutzung vor Ort erschwerend kam hinzu, dass die Bibliothek neben dem Präsenzbestand auch als Leihbibliothek (zum Teil für das ganze Reich) fungierte. Dies war allerdings ein bibliothekarisches Problem, das den Architekten nicht angelastet werden konnte. Laut Adolf Harnack (1911 n. Hollender 2008: 108) wurden 1910 täglich im Schnitt 1300 Bücher verliehen, wohingegen ‚nur' etwa 1000 Bücher pro Tag im Lesesaal benutzt wurden.

449 Damit war der Bücherbestand in London, Paris und Washington, selbst in St. Petersburg deutlich höher als in Berlin (vgl. Schochow 1986: 123).

450 Die Königliche Bibliothek musste „früher hinter den großen Büchereien des Auslandes zurückstehen [...], [und ist] plötzlich in die führende Stelle getreten. Sie wird die größte der Welt sein, größer als die in der Ausführung begriffenen

wieder wurde erwähnt, dass sie von der Größe her die zweifellosen Vorbilder in Paris, London und Washington in den Schatten stelle (vgl. DBZ 1914: 353).[451]



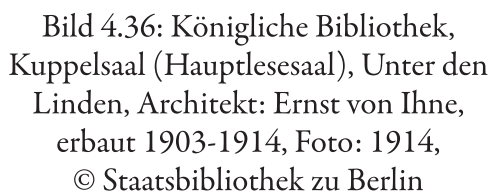


Bild 4.36: Königliche Bibliothek, Kuppelsaal (Hauptlesesaal), Unter den Linden, Architekt: Ernst von Ihne, erbaut 1903-1914, Foto: 1914, © Staatsbibliothek zu Berlin



Bild 4.37: Königliche Bibliothek, Kuppelsaal bei der Eröffnung, Architekt: Ernst von Ihne, erbaut 1903-1914, Foto: 1914, © Staatsbibliothek zu Berlin

Die Eröffnung am 22. März 1914 wurde mit großem Pomp gefeiert. Nicht nur der Kaiser, auch große Teile seiner Familie sowie jeder, der in Kunst und Wissenschaft des Deutschen Reiches Rang und Namen hatte, ordnete sich in Reih und Glied ein, sodass man annehmen konnte, es handele sich um einen militärischen Staatsakt (vgl. Bild 4.37). Wie auch bei der Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums spielte die eigentliche Nutzerin des Baus, hier die akademische Öffentlichkeit, eine Nebenrolle.[452] Zu Beginn seiner Ansprache lobte Wilhelm II. den „Palast der Wissenschaft" (Wilhelm II. nach Berliner Tageblatt 1914: 3)

Nationalbibliotheken in Paris und London. Sie wird 6 Millionen Bücher aufnehmen. Für ihre Besucher hält sie 1800 Arbeitsplätze bereit" (Adam 1914: 184).

451 Dagegen bemängelte die Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* in einem qualitativen Vergleich mit den englischen und amerikanischen Vorbildern, „wie wenig die neue Berliner Bibliothek für die Entwicklung des Bibliotheksbaus bedeuten kann" (Michel 1914: 142).

452 „Neben Generalität, Diplomatie und Bürokratie […] sah man die Köpfe der Geistesarbeiter, oft über dem Frack, oft über Talaren" (Berliner Tageblatt 1914: 3).

als „Meisterwerk deutscher Baukunst und Bautechnik" (ebd.). Dann nahm er die Veranstaltung zum Anlass, um die Hohenzollern-Familie und ihre Kultur-Affinität zu preisen. Zudem drängte er Kunst und Wissenschaft in die Rolle der vaterländischen Pflichterfüllung und religiöser Subordination.[453] Als Palast wurde die Bibliothek auch von weiten Teilen der Presse beschrieben.[454] Der Generaldirektor der Bibliothek bezeichnete sie sogar als „Tempel der Musen" (Harnack in DBZ 1914: 317f.).[455] Auch die Architektur-Fachpresse war des Lobes voll.[456] Statt, wie bei früheren Bauten Ihnes, die funktionalen Mängel zu benennen (vgl. Kap. 4.1.3), lobte die *Deutsche Bauzeitung* in einem selten langen Beitrag ausführlich die ingenieurstechnische Leistung des Kuppelbaus (die allerdings Adam zugeschrieben werden muss). Zudem bemühte sie ein (zweifellos zeitgenössisches) Pathos, um das Politische an der Ästhetik des Baus zu benennen:

> Das Bauwerk ist die Verkörperung einer Baugesinnung, wie sie der preußische Staat erst in seiner Blütezeit der Gegenwart äußern konnte. (DBZ 1914: 391)[457]

Sie verglich die Bibliothek mit dem Reichstag[458] als Ausdruck „eines nationalen Gefühls" (ebd.) und attestierte (v. a. unter Bezug auf den monumentalen Mitteltrakt) „[...] eine architektonische Leistung von seltener Größe der Auffassung und von sicherer Kraft der architektonischen Durchführung" (DBZ 1914: 334). Es verwundert, dass die in architektonischen Fragen sonst durchaus kritische DBZ hier eine so staatstragende Besprechung veröffentlichte. Denn Ihne galt ihr lange Zeit geradezu als Feindbild. Zudem wies die Bibliothek viel größere funktionale Mängel auf als zum Beispiel das Kaiser-Friedrich-Museum. Am Vorabend des Ersten Weltkrieges scheinen die Architekturpublizisten und schreibenden

453 „Möge alle wissenschaftliche Arbeit, die in diesem Hause geleistet wird, von tiefem sittlichen Ernst, von treuer Pflichterfüllung und von schlichter Frömmigkeit getragen sein nach dem Vorbild Wilhelm I., dessen Geburtstag heutigen Eröffnungstage gefeiert wird" (Wilhelm II. nach Berliner Tageblatt 1914: 3, auch DBZ 1914: 320).

454 „Palast der Denker und Dichter" (Berliner Tageblatt 1914: 3).

455 Auch die religiöse Metapher wurde von der kommentierenden Presse übernommen: Die Bibliothek sei ein „gewaltiger Bücherdom" (Berliner Tageblatt 1914: 3).

456 Weniger positiv urteilten allerdings die Organe des Kunst- und Bibliothekarwesens (vgl. Michel 1914).

457 ‚Baugesinnung' war ein zuerst in der Schinkelzeit auftauchendes (vgl. Kap. 3.1.1) und mit den Schriften von Muthesius in Mode gekommenes Wort, um eine zu dieser Zeit politisch ‚korrekte' Ästhetik der Architektur zu deklarieren oder einzufordern. Eine genauere Definition des Begriffs lieferten weder Muthesius (1902,1907) noch in seiner Folge Mebes (1907) oder Schultze-Naumburg (1909).

458 Für andere galt dessen monumentale Neo-Renaissance schon wieder als überkommen (vgl. Michel 1914: 140).

Architekten bereits darauf eingeschworen zu sein, den Kaiser als Beschützer der ‚am höchsten stehenden Kultur der Welt', also der deutschen, vorbehaltlos zu unterstützen.[459] Die Einweihung des Hauses ist auf diese Weise nicht nur „das letzte Fest höfischen Prunkes der Preußischen Monarchie" (Jacobs 1939: 374) wie es später der zu diesem Zeitpunkt Erste Direktor der Preußischen Staatsbibliothek formulierte, sondern kann auch als Mobilmachung der Dichter und Denker interpretiert werden. Wie sehr die Bibliothek zu einem Symbol des deutschen Nationalismus und des preußischen Obrigkeitsstaats avancierte, zeigt bereits die nach der Teileröffnung 1910 im preußischen Landtag formulierte Reaktion des radikalen Oppositionellen Karl Liebknecht.

> [Der] geradezu unglaubliche Bau unserer Königlichen Bibliothek; etwas Geschmackloseres, etwas den einfachsten Kunstverstand mehr Beleidigendes als die Fassaden der Königlichen Bibliothek gibt es meines Erachtens überhaupt in der ganzen Welt nicht. Man hätte eine einfache Scheune[460] hinstellen können, sie hätte sicherlich mehr Stil gehabt als dieses unglaubliche Gebäude. Es ist Kitsch im schlimmsten Sinne des Wortes – ähnlich wie der Berliner Dom […]. (Liebknecht 1910 nach Hollender 2008: 104)[461]

Eine ähnlich harsche Kritik formulierte – kaum überraschend – auch Karl Scheffler.[462] Nur wenige unabhängige Stimmen außerhalb des offiziösen Architektenverbands sind bekannt, welche sich relativ neutral oder wohlwollend über die Königliche Bibliothek äußerten.[463] Das ausgerechnet eine Bibliothek so sehr zum Streit über die politische Ästhetik von Architektur anregte, muss

459 Wie bedeutsam die Superposition des deutschen Volkes als höchstes Kulturvolk für Bildung der Volksgemeinschaft und die Aktivierung des Ressentiments gegen Frankreich und England war, zeigt Jeffrey Verhey (2000). Auch in den vorigen Abschnitten dieses Buches wurden bereits mehrere Belege für die These aufgeführt.

460 Die ‚Scheune' wird nun als Museum des 20. Jahrhhunderts auf das Berliner Kulturforum gestellt.

461 Zudem monierte Liebknecht, dass im Lesesaal der Universitätsbibliothek das Fresko „Friedrich der Große übergibt die ‚Kommode' den Berliner Gelehrten" von Arthur Kampf angebracht worden war. Er geißelte es in einer Rede im Preußischen Abgeordnetenhaus die Darstellung der „Vertreter der Wissenschaft in gebeugter Haltung, katzbuckelnd vor dem Monarchen" (Liebknecht 1910 n. Hollender 2008: 104), als „Satire auf die Freiheit der Wissenschaft, [und als] Gleichnis auf die preußische Wahrheit" (ebd.).

462 „Und doch ist hier ungeheurer Platz für tote Repräsentationsräume geopfert. […] Man ist im Bild, wenn man sich vorstellt, eine Kirche, größer als der Berliner Dom, würde als Lesekabinett benutzt" (Scheffler 1914: o. S.).

463 Zum Beispiel der junge Ernst Reuter, der 1913 an seine Eltern schreibt: „[…] Königliche Bibliothek sehr schön, ich habe Lesekarte und kann da gut arbeiten" (n. Hollender 2008: 106). Ebenfalls zufrieden zeigte sich der Initiator des Baus

im Zeitkontext und im Zusammenhang mit der Funktion des Architekten als Hofbaurat gesehen werden. Einerseits war Ernst von Ihne – wie mehrfach erwähnt – für die meisten Architekten und Architekturkritiker zum roten Tuch geworden, weil er ihrer Meinung nach dem Geschmack des Kaisers vorbehaltlos folgte.[464] Andererseits war die Bibliothek eben das zuletzt beendete, vom Preußen in Auftrag gegebene und bezahlte Staatsgebäude vor dem Krieg. Das nicht minder monumentale Pergamonmuseum, dass von dem anerkannten Favoriten der führenden Architekturkritiker, Alfred Messel, entworfen und von dem kaum minder beliebten Ludwig Hoffmann in modifizierter Form realisiert wurde, war noch im Bau. So diente die Ästhetik der Bibliothek wohl auch als Projektionsfläche für eine politische Kritik am Wilhelminismus. Bezeichnend ist zudem, dass sich die Kritik nicht gegen die KWI-Bauten in Dahlem richtete, welche ebenfalls von Ihne entworfen wurden.[465] Zum einen waren sie viel kleiner als die Bibliothek. Zum anderen lagen sie abgelegen in einem Vorort. Selbst das in Charlottenburg gelegene, ebenfalls pompöse Hauptgebäude der Technischen Hochschule wurde kaum von der Architekturkritik beachtet. Das große (und zwiespältige) Echo in Fachwelt und der allgemeinen Öffentlichkeit erklärt sich also in erster Linie aus dem Standort *Unter den Linden*. An dieser „preußischen Triumphalstraße" (DBZ 1914: 393) gelegene Gebäude werden zum einen immer an den in der Nachbarschaft befindlichen Schinkel-Bauten gemessen (und schneiden dabei meistens – ebenfalls wenig überraschend – schlechter ab). Zum anderen unterliegen die Bauten an der Berliner Prachtstraße – bis heute – einer besonderen öffentlichen Aufmerksamkeit, da hier offensichtlich das Politische in der Ästhetik der Architektur hervortreten *soll*. Dies wird von den jeweiligen Auftraggebern recht eindeutig in den Auftragsbedingungen formuliert. Darüber hinaus ist die Öffentlichkeit bei Gebäuden an dieser Straße im besonderen Maße für die politische Ästhetik sensibilisiert. Da kaum bestritten werden kann, dass sich der Staat hier besonders über Bauten nach außen repräsentiert, wird in der Öffentlichkeit sehr genau darauf geachtet, auf *welche Weise* dies geschieht. Deshalb hat der ausführende Architekt Adam recht, wenn er in der offiziellen Baubeschreibung im *Zentralblatt der Bauverwaltung* die städtebauliche Funktion der Bibliothek betont:

> Mit diesem Bau hat die Reihe der geschichtlichen Monumentalbauten, [an den Linden], wohl ihren endgültigen Abschluss nach Westen gefunden. (Adam 1914: 226)

---

und Erster Direktor der Königlichen Bibliothek Paul Schwenke (vgl. ders. 1914: 161).

464 Über diese Voreingenommenheit äußert sich auch Schwenke kritisch (vgl. ders. 1914: 161).

465 Sie wurden von der Öffentlichkeit weitgehend ignoriert.

Neben dem topographischen ist aber auch der zeitliche Abschluss hervorzuheben, den die Königliche Bibliothek im gebauten Wilhelminismus einnimmt. Lediglich das Pergamonmuseum ist diesbezüglich bedeutender, ragt aber unvollendet zeitlich in die Weimarer Republik, wo es zumeist als überkommenes Relikt aus einer glücklicherweise überwundenen Ära aufgefasst wird.

4.4 Resümee – die Anstalten des ‚Wahren, Schönen, Guten' als Repräsentationen der (kulturellen) Größe Preußens und Deutschlands

Die ersten von Karl Friedrich Schinkel entworfenen Bauten des ‚Wahren, Guten, Schönen' dienen der kulturellen Repräsentation des restaurierten preußischen Staates sowie der Anerkennung des Bürgertums als einer tragenden Säule desselben. Da die politische Rolle des Bürgertums jedoch auch nach der Revolution 1848/49 im Schatten von Aristokratie und Militär bleibt, wird ihm mit den Museen auf der Museumsinsel und dem Theater am Gendarmenmarkt ein Bedeutungssurrogat und -reservat im Reich der Kultur zugewiesen. Allerdings sind die Schinkel'schen Gebäude auch ‚Zuchtanstalten', die das bürgerliche Subjekt formieren und unter die staatliche Ordnung subordinieren. In den ‚Tempeln der Künste' kann sich der Bürger erhaben fühlen und dem Kunstgenuss hingeben. Die Unterschiede zur Aristokratie scheinen hier nebensächlich. Gleichzeitig werden die Antagonismen zum um die Jahrhundertmitte als gesellschaftliche Klasse entstehenden Proletariat repräsentiert. Das Bürgertum ist diesem nicht nur ökonomisch überlegen, es wähnt sich auch kulturell als ‚etwas Besseres'. Die Museen und Theater bleiben jedenfalls bis Ende des Jahrhunderts Orte für die ökonomisch Privilegierten, zu denen die Arbeiter nicht zählen. Erst zur Jahrhundertwende erachtet das in der Sozialdemokratie organisierte Proletariat neben der Ökonomie auch die Kultur als ein Feld der Emanzipation. Die Theaterbauten dieser Zeit, vor allem die Volksbühne am damaligen Bülowplatz, inmitten einer städtebaulichen Wüste im rücksichtslos niedergerissenen, ärmlichen Scheunenviertel, sind bauliche Beispiele für die Aneignung der (klassischen) Kultur durch das Proletariat. Peter Weiss beschreibt diesen Prozess literarisch eindrücklich in seiner Schilderung antifaschistischer Widerstandskämpfer Mitte der 1930er Jahre bei ihrer Entdeckung und Erforschung des Pergamonmuseums (vgl. Weiss 1988). Dieses Museum ist im Kaiserreich der letzte Neubau auf der Museumsinsel und führt stilistisch zurück zum Klassizismus der Schinkelzeit, welcher auch in anderen architektonischen Bereichen wieder aufgegriffen wird (vgl. Kap. 2 u. Kap. 5). Gleichzeitig signalisiert das Museum über seine Ausstellungsstücke den Anspruch des Deutschen Reichs, mit Frankreich, Russland und Britannien in einen imperialen Wettstreit zu treten.

Die Wissenschaftseinrichtungen, die in der wilhelminischen Phase zahlreich in Berlin gebaut werden, sind ästhetisch-politisch verhältnismäßig divers. Funktional, mit Ausnahme der Königlichen Bibliothek, zumeist für die ‚neuen' technischen Wissenschaften konzipiert, ist ihre Ästhetik davon abhängig, wo im Stadtbild sie errichtet werden. Je mehr sie den Blicken einer internationalen Öffentlichkeit zugänglich sind, weil sie sich im Stadtzentrum oder dem Zentrum Charlottenburgs befinden, desto monumentaler und in ihrer Funktionalität problematischer geraten sie. Je weiter sie an der Peripherie der Stadt liegen oder in weniger bedeutenden Seitenstraßen, desto mehr gehen die Architekten in der Form auf die Funktion ein. Es kommt mithin nicht zur Bildung eines einheitlichen, nationalen Wissenschaftsbautypus wie es von den immer nationalistischer formulierenden Architekturtheoretikern (vgl. Kap. 2.8 und 2.9) gefordert wird. Die großen Kultur- und Wissenschaftsgebäude sind allesamt bedeutsam für die städtebauliche Entwicklung ihrer näheren Umgebung. Sowohl der erste Museumsbau Schinkels als auch die Volksbühne am Bülowplatz, die Technische Hochschule in Charlottenburg, die Kaiser-Wilhelm-Institute in Dahlem und die Königliche Bibliothek *Unter den Linden* nehmen durch ihre Funktion und die baulichen Ausmaße eine wichtige Rolle in den jeweiligen Quartieren ein. Somit bezieht ihre zeitgenössische ästhetische als auch ihre politische Bewertung immer den städtebaulichen Kontext mit ein. Zudem ist die Person des jeweiligen Architekten bedeutend für die Bewertung: Wenn dieser als Erneuer der zeitgenössischen Architektur galt, reagierte die Kritik zumeist wohlwollend. Galt der Architekt als Epigone der Berliner Schule oder schlimmer noch als architektonischer Handlanger Wilhelms II., war die Fachpresse von vorherein kritisch gegenüber dem Bau eingestellt, der sowohl funktional als auch bauästhetisch gelungen sein mochte. In der Zeit Wilhelms II. sprengen zwei Gebäude aus diesem Typenkreis alle bis dahin bekannten Maßstäbe: Das Hauptgebäude der Technischen Hochschule und die Königliche Bibliothek sind so überdimensioniert, dass es ihren Nutzern auch noch nach Jahren schwerfällt, sich darin zu orientieren und das gilt bis zum heutigen Tag. Ihre Bedeutung für die Außendarstellung des Reiches spielt in ihrer Architektur eine große Rolle. Dabei wird Monumentalität mit Überdimensionalität verwechselt. Der Meisterschaft Schinkels, in relativ kleinen Abmessungen monumentale Gebilde zu konstruieren, wird die schiere Größe entgegengestellt.

Literatur und Quellen zu Kapitel 4

Abelein, Werner (1968): *Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland. Ihre verfassungsgeschichtliche Entwicklung und ihre verfassungsrechtlichen Probleme*. Köln: Westdeutscher Verlag.

Adam, Anton (1914): Der Neubau für die königliche Bibliothek und die Akademie der Wissenschaften in Berlin. In: *Zentralblatt der d. Bauverwaltung*, Jg. 34, S. 183-186,193-197, 225-228.

Architektenverein zu Berlin (1896): *Die technische Hochschule in Charlottenburg. In: (ders.): Berlin und seine Bauten. Bd. II. Der Hochbau*. Berlin: Ernst & Sohn S. 287-295.

Bab, Julius (Hg.) (1919): *Die Volksbühne in Berlin. Wesen und Geschichte der Berliner Volksbühnenbewegung.* Im Auftrage des Verbandes der Berliner Volksbühne. Berlin: Ernst Wasmuth.

Barth, Matthias (1994): *Mittelalterliche Baukunst in der Mark Brandenburg und Berlin.* Leipzig: Seemann.

Bettelheim, Anton (1892): *Die Zukunft unseres Volkstheaters. 10 Aufsätze aus den Jahren 1882-1892.* Berlin: Fontane.

Berliner Architekturwelt (1906): Das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. In: dies., Jg. 8, Heft 1, S. 16-17.

Berliner Börsenzeitung (1904): Das Kaiser Friedrich-Museum. In: dies., 18.10.1904, S. 6.

Berliner Morgenpost (1914): Die Eröffnung der Volksbühne. Ausg. v. 15.9.1914. In: Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz (2014): *Das Haus am Bülow-, Horst-Wessel-, Luxemburg-, Rosa-Luxemburg-Platz.* Berlin: Eigenverlag, S. 86.

Berliner Tageblatt (1914): Akademie und Bibliothek. Die Stunde der Einweihung. In: dass, 22.3.1914, S. 3.

Berliner Volksblatt (1914): Die Eröffnung der Volksbühne. Ausg. v. 15.9.1914. In: Volksbühne am Rosa Luxemburg-Platz (2014): *Das Haus am Bülow-, Horst-Wessel-, Luxemburg-, Rosa-Luxemburg-Platz.* Berlin: Eigenverlag, S. 19.

Berliner Volkszeitung (1914a): Die neue königliche Bibliothek. In: dies., 22.3.1914, Morgenausgabe, S. 2.

Berliner Volkszeitung (1914b): Die Weihe des Hauses. Bibliothek und Akademie. In: dies., 23.3.1914, S. 2.

Bernau, Nikolaus (2009): Der Kaiser und die Privatarchitekten: Das Beispiel Alfred Messel. In: Blauert, Elke/Robert Habel/Hans-Dieter Nägelke/Christiane Schmidt (2009): *Alfred Messel. 1853-1909. Visionär der Großstadt*. Berlin: Edition Minerva.

Bernau, Nikolaus (2015): Von der Freistätte zur Museumsinsel. Der Berliner Museumsinselwettbewerb von 1883/84, seine internationale Einbindung, die Voraussetzungen und Folgen. In: ders. et al. (2015), a. a. O.

Bernau, Nikolaus/Kai Michel (1999): *Das Märkische Museum*. Berlin: Berlin Edition.

Bernau, Nikolaus/Hans-Dieter Nägelke/Bénédicte Savoy (Hg.) (2015): *Museumsvisionen. Der Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84.* Kiel: Ludwig.

Bode, Wilhelm von (1896): Aufgaben der Kunstgewerbemuseen. In: *Pan* Jg. 2, S. 121-127.

Bode, Wilhelm von (1907): Brief an Theodor Wiegand, 29.7.1907. In: *Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin*, NL Bode 5385.

Bode, Wilhelm v. (1910): Alfred Messels Pläne für die Neubauten der Königlichen Museen. In: *Jahrbuch der Königlich Preußischen Museen*. Nr. 31., S. 59-63.

Bode, Wilhelm v. (1930): *Mein Leben.* Bd. 2. Berlin: Reckendorf.

Bodenschatz, Harald (2000): Vom Werderschen Markt zum Ernst-Reuter-Platz. Zur Standortgeschichte der TU Berlin. In: Schwarz, Karl (Hg. im Auftrag des Präsidenten der TU Berlin) (2000): *1799-1999. Von der Bauakademie zur Technischen Universität Berlin. Geschichte und Zukunft*. Berlin: Ernst und Sohn, S. 502-511.

Bollé, Michael (1994): Zur Geschichte des Geländes. In: ders. (Hg.): *Der Campus. Ein Architekturführer durch das Gelände der Hochschule der Künste und der Technischen Universität Berlin.* Berlin: Willmut Arenhövel, S. 11-19.

Bollé, Michael (2004): Außeruniversitäre Wissenschaftsbauten. In: Architektenverein zu Berlin (Hg.): *Berlin und seine Bauten. Teil V, Band B. Hochschulen*. Petersberg: Imhof, S. 186-232.

Buddensieg, Tillmann (1980): Ein Berlin-Besuch des jungen Bruno Taut. Ein Brief an seinen Bruder Max Taut vom 2.3.1902. In: Detlev Heikamp) (Hg.): *Schlösser – Gärten – Berlin. Festschrift für Martin Sperlich zum 60. Geburtstag.* Tübingen: Wasmuth, S. 161-178.

Buttlar, Adrian von (2012): Die Architektur auf der Museumsinsel – Ein Überblick. In: Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Museumsinsel Berlin.* Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 94-117.

Bülow, Bernhard v. (1897): Reichstagsrede am 6. Dezember 1897. In: Johannes Penzler, Johannes (Hg.): *Fürst Bülows Reden nebst urkundlichen Beiträgen zu seiner Politik. Mit Erlaubnis des Reichskanzlers gesammelt und herausgegeben. I. Band 1897-1903.* Berlin: Georg Reimer. S. 6-8. Online: https://de.wikisource.org/wiki/Deutschlands_Platz_an_der_Sonne. Abgerufen am 13.04.2019.

Brocke, Bernhard vom (1990): Die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft im Kaiserreich. Vorgeschichte, Gründung und Entwicklung bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs. In: ders./Rudolf Vierhaus (Hg): *Forschung im Spannungsfeld von Politik und Gesellschaft. Geschichte und Struktur der Kaiser-Wilhelm-/Max-Planck-Gesellschaft.* Stuttgart: DVA, S. 17-162.

Cahan, David (2011): *Meister der Messung. Die Physikalisch Technische Reichsanstalt im Deutschen Kaiserreich.* Bremerhaven: Verlag für neue Wissenschaft.

Centralblatt der Bauverwaltung (1884): Zur Frage der Bebauung der Museumsinsel in Berlin. In: dass., 4. Jg., Nr. 18, S. 180.

Centralblatt der Bauverwaltung (1886): Errichtung einer Reichsanstalt für die Förderung der Naturforschung und Präzisionstechnik. In: dass., 6. Jg., Nr. 17, S. 157-158.

Clemen Paul (1905): Das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. In: *Zeitschrift für Bildende Kunst,* Jg. 16, S. 25-40.

Danke, Rudolf (1965): 100 Jahre Verein für Geschichte Berlins. In: Verein für Geschichte Berlin (1965): *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins. Vierzehnte Folge. Festschrift zum 100jährigen Bestehen des Vereins für die Geschichte Berlins*, S. 325-406.

Dauss, Markus (2007): *Identitätsarchitekturen: öffentliche Bauten des Historismus in Paris und Berlin.* Dresden: Thelem.

DBZ – Deutsche Bauzeitung (1884): Zur Eröffnung der Technischen Hochschule in Berlin. In: dies., Jg. 18, S. 521-522.

DBZ – Deutsche Bauzeitung (1901): Das Märkische Museum am Märkischen Platz. In: dies., Jg. 35, S. 357-359.

DBZ – Deutsche Bauzeitung (1907): Neubauten auf der Museumsinsel in Berlin. In: dies., Jg. 41, S. 117f., 129f., 133, 185ff.

DBZ – Deutsche Bauzeitung (1908): Der Neubau des Märkischen Provinzial-Museums in Berlin. In: dies., Jg. 42, S. 697-701, 705-709, 713, 717-718.

DBZ – Deutsche Bauzeitung (1914): Das neue Gebäude für die Königliche Bibliothek und die Akademie der Wissenschaften in Berlin. In: dies, S. 317-323, 325-327, 333-335, 345f., 353f., 365-371, 391-394.

Döhl, Dörthe (2004): *Ludwig Hoffmann. Bauten für Berlin 1996-1924*. Berlin: Wasmuth.

Elfferding, Wieland (1987): Von der proletarischen Masse zum Kriegsvolk. Massenaufmarsch und Öffentlichkeit im deutschen Faschismus am Beispiel des 1. Mai 1933. In: NGBK (Hg.): *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*. Berlin: Nishen, S. 17-50.

Falk, Norbert (1914): Die Berliner Volksbühne. In: *Berliner Zeitung*, 31.12.1914. Hier in: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 2014, a. a. O., S. 8.

Fischer, Emil (1913): Zur Gründung des Instituts. In: ders./Ernst Beckmann (Hg.): *Das Kaiser-Wilhelm-Institut für Chemie Berlin-Dahlem.* Braunschweig: Vieweg, S. 7-21.

Fischer, Emil (o. J.): Briefwechsel. In: *Archiv der Max-Planck-Gesellschaft*, Abt. X, Rep. 12.

Friedel, Ernst (1891): *Denkschrift betreffend der Vorgänge im Verein für die Geschichte Berlins und Vorschläge zur Reorganisation des Vereins*. Berlin: Eigendruck, Verein für die Geschichte Berlins.

Fritsch, KEO – Karl Emil Otto (1894): Berliner Neubauten. Das Haus der Technischen Hochschule zu Berlin in Charlottenburg. In: *Deutsche Bauzeitung,* Jg. 28, S. 533-534, S. 534-548.

Fritsch, KEO – Karl Emil Otto (1899): Die Hundertjahr-Feier der Technischen Hochschule. In: *Deutsche Bauzeitung*, Jg. 33, S. 535.

Förster, Hans Christian (2009): Metamorphosen eines Universitätsgebäudes. Miszellen zur Bau- und Sozialgeschichte der Technischen Universität Berlin. In: Rieseberg, Hans-Joachim (Hg.): *125 Jahre Hauptgebäude der TU Berlin – Spannung zwischen Tradition und Nachkriegsmoderne*, S. 22-35.

Freydank, Ruth (1988): *Theater in Berlin.* Berlin: Argon.

Fuchs, Georg (1905): *Die Schaubühne der Zukunft.* Berlin/Leipzig: Schuster und Loeffler.

Gaethgens, Thomas W. (1992): *Die Berliner Museumsinsel im Deutschen Kaiserreich. Zur Kulturpolitik der Museen in der kaiserlichen Epoche*. München: Deutscher Kunstverlag.

Gegner, Martin (2018): Die Öffentlichkeit der Platz-Architektur Berlins. Fünf Beispiele der baulichen Repräsentation einer gesellschaftlichen Konstruktion. In: *Wolkenkuckucksheim*, Jg. 23, Nr. 37, S. 57-83

Goethe, Johann Wolfgang v. (1821): Prolog zur Eröffnung des Berliner Theaters im Mai 1821. In: ders. (1992): *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hg. v. Gisela Henckmann und Irmela Schneider. München/Wien: Hanser, 241-250.

Hansen, Antje (2001): *Oskar Kaufmann. Ein Theaterarchitekt zwischen Tradition und Moderne.* Berlin: Gebr. Mann.

Harden, Maximilian (1890): Die freie Volksbühne. In: *Die Gegenwart. Wochenschrift für Kultur, Kunst und öffentliches Leben*, Jg. 38, S. 110-111.

Heinrich, Klaus (2015 [1978]): Dahlemer Vorlesungen. Zum Verhältnis von ästhetischem und transzendentalen Subjekt. Eine architektonische Auseinandersetzung mit dem NS. In: *Arch+*, Jg. 48, No. 219, S. 12-219.

Hofmann, Albert (1907): Das Neue Schillertheater in Charlottenburg und seine Stellung in der Entwicklung des modernen Theaters. In: *Deutsche Bauzeitung,* Jg. 41, S. 1-3, 29-31, 37-39.

Hoffmann, Ludwig (1909): Märkische Museum. In: ders. (Hg.): *Neubauten der Stadt Berlin, Bd. 8.* Berlin: Ernst Wasmuth.

Hoffmann, Ludwig (1996): *Lebenserinnerungen eines Architekten*. Hg. v. Wolfgang Schäche. 2. Aufl., Berlin: Gebr. Mann.

Hollender, Martin (Hg.) (2008): *„Denn eine Staatsbibliothek ist, bitte sehr, kein Vergnügungsetablissemang". Die Berliner Staatsbibliothek in der schönen Literatur, in Memoiren, Briefen und Bekenntnissen namhafter Zeitgenossen aus fünf Jahrhunderten.* Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin.

Huth, Friedrich (1903): Vom Märkischen Provinzialmuseum in Berlin. Eine kleine Kunstketzerei. In: *Deutsche Bauhütte,* Jg. 7, S. 260-262.

Ihne, Ernst von (1896): Projectskizze für das Renaissance-Museum. Front vom Kupfergraben. In: Otto (2006), a. a. O., S. 77.

Ihne, Ernst von (1904): *Kaiser Friedrich Museum. 10 Baupläne.* Architekturmuseum der TU Berlin. Inv.-Nr. : 29190 bis 29199.

Ihne, Ernst von (1913): Die Neubauten der beiden ersten Kaiser-Wilhelm-Institute in Berlin-Dahlem. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Jg. 33, S. 385-389.

Jacobs, Emil (1930): Adolf von Harnack. Nachruf. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, Jg. 47, S. 369-376.

Jenrich, Franziska (o. J.): *Ernst von Ihnes Bauten für die Kaiser-Wilhelm-Gesellschaft in Berlin-Dahlem.* Masterarbeit. Freie Universität Berlin: Institut für Kunstgeschichte.

Kaufmann, Oskar (1914): 25 Jahre Freie Volksbühne: 1890-1914. In: Volksbühne (2014), a. a. O., S. 18.

Kaufmann, Oskar (1928): *Neue Werkkunst. Mit einer Einleitung von Dr. Max Osborn.* Berlin/Leipzig/Wien: Friedrich Ernst Hübsch.

Kautsky, Karl (1890/91): Der Alkoholismus und seine Bekämpfung. In: *Die Neue Zeit. Revue des geistigen und öffentlichen Lebens*. Jg. 9., S. 1-8, 46-55, 77-89, 105-116.

Kohlrausch, Friedrich (1897): Denkschrift über die Tätigkeit der Physikalisch-Technischen Reichsanstalt. Aus der dem Reichstage am 19. Febr. 1904 überreichten Denkschrift. In: ders. (1910): *Gesammelte Abhandlungen Bd. 1*. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, S. 1032-1047.

Kolasa, Ingo (2001): Der Bibliotheksbau Unter den Linden. Geschichte und Entwicklung. In: Staatsbibliothek zu Berlin/Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (Hg.): *Architekturwettbewerb Staatsbibliothek zu Berlin. Ein neuer Lesesaal für das Haus Unter den Linden*. Berlin: Jovis

Kurz, Gerhard (2015): *Das Wahre, Schöne, Gute. Aufstieg, Fall und Fortbestehen einer Trias.* Paderborn: Fink.

Lepsius, Richard (1873): Denkschrift an den Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten betreffs der Zustände an der Preußischen Staatsbibiothek. In: ders. (Hg.): *Handbuch der Bibliothekswissenschaft*, Bd. III, Nr. 2, S. 397.

Littmann, Max (1906): *Das Charlottenburger Schiller-Theater. Mit einer Einleitung von Raphael Loewenfeld*. München: Alfons Bruckmann.

Littmann, Max (1907): *Künstlerische Fragen der Schaubühne. Alte Probleme in neuer Beleuchtung.* Vortrag vom 21.3.1907. München: Münchener Architekten- und Ingenieurs-Verein.

Loewenfeld, Raphael (1906): Das Schiller-Theater. In: Littmann (1906), a. a. O., S. 7-19.

Mann, Thomas (1918): *Betrachtungen eines Unpolitischen.* Berlin: Fischer.

Markschies, Alexander (2006): Gut geklaut ist halb gebaut – Die Vorgeschichte des Bode-Museums. In: Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Bode-Museum. Architektur – Sammlung – Geschichte*. Berlin: Minerva.

Meiszies, Winrich (1979): *„Volksbildung und Volksunterhaltung". Theater und Gesellschaftspolitik in der Programmatik der „Volksbühne" um 1890.* Dissertation. Universität zu Köln: Philosophische Fakultät.

Michel, Wilhelm (1914): Kleine Kunst-Nachrichten. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. 17, S. 140-155.

Mommsen, Theodor (1874): Die königliche Bibliothek zu Berlin. Verhandlungen des Hauses der Abgeordneten. 40. Sitzung v. 31. Jan. 1874. In: Hollender (2008), a. a. O., S. 76-79.

Nägelke, Hans-Dieter (2000): *Hochschulbau im Kaiserreich. Historistische Architektur im Prozess bürgerlicher Konsensbildung.* Kiel: Ludwig.

Nägelke, Hans-Dieter (2015): Berliner Stilfragen. In: Bernau, Nikolaus/ders./Bénédicte Savoy (2015), a. a. O., S. 45-56.

Nietzsche, Friedrich (1878): *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister.* Chemnitz: Ernst Schmelzner.

Nietzsche, Friedrich (1893): *Unzeitgemäße Betrachtungen,* Bd. 1. Leipzig: E. W. Fritzsch.

Osborn, Max (1904): Das Kaiser-Friedrich-Museum. In: *Nationalzeitung,* Jg. 56., 18.10.1904, S. 14.

Osborn, Max (1908): Das Märkische Provinzial-Museum zu Berlin. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 43. Jg. S. 269-281.

Osborn, Max (1914): Der neue Bibliothekspalast. In: *Berliner Morgenpost,* Jg. 17., Nr. 80, 22.3.1914, 1. Beilage, o. S.

Osborn, Max (1919): Das Haus der Volksbühne. In: Bab (1919), a. a. O., S. 28-32.

Otto, Sigrid (2006): „Ungeliebte Kinder"? – Zur öffentlichen Wahrnehmung des Kaiser-Friedrich-Museums und des Reiterdenkmals Kaiser Friedrich III. In: Staatliche Museen zu Berlin (Hg.): *Bode-Museum. Architektur – Sammlung – Geschichte.* Berlin: Minerva, S. 61-83.

Pernet, Johannes (1891): Über die physikalisch-technische Reichsanstalt zu Charlottenburg und die Förderung der Technik und des Maß- und Gewichtswesens. In: *Schweizerische Bauzeitung*, Jg. 18, Nr. 1, S. 1-6.

Pohlmeyer, Viktor (1892): Die Volksbühne. Eine notwendige Volkswohlfahrtseinrichtung geistiger Art. In: *Der Bildungsverein, Zentralblatt für das freie Volksbildungswesen in Deutschland*, Jg. 22, S. 89-91.

Pniower, Otto (1909): Das Märkische Provinzial-Museum in Berlin. In: *Westermanns Monatshefte*, Jg. 53., Bd. 106, 2. Teil, S. 825-833.

Preußisches Kulturministerium (1883): Concurrenz wegen Bebauung der Museumsinsel. In: *Staatliche Museen zu Berlin – Zentralarchiv* I/ANT 036 fol. 14ff.

Quassowski, Julius Ludwig (1872): Mitheilungen aus den Vereinen. Architekten-Verein zu Berlin. Schinkelfest vom 13. März 1872. In: *Zeitschrift für Bauwesen,* Jg. 22, S. 467-484.

Rave, Paul Ortwin (1941): *Schinkel. Berlin. Erster Teil. Bauten für die Kunst, Kirchen, Denkmalpflege.* Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Sander, Oliver (2000): *Die Rekonstruktion des Architekten-Nachlasses Ernst von Ihne (1848-1917).* Dissertation. Humboldt Universität zu Berlin.

Savoy, Bénédicte/Philippa Sissis (Hg.)(2012): *Die Berliner Museumsinsel: Impressionen internationaler Besucher (1830-1990). Eine Anthologie.* Böhlau, Wien/Köln/Weimar.

Schade, Günter (1989): Die historische Entwicklung der Berliner Museumsinsel. In: (o. Hg.): *Die Museumsinsel zu Berlin.* Berlin: Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft, S. 6-47.

Schäche, Wolfgang/Brigitte Jacob/Norbert Szymanski (2012): *Bauten für die Wissenschaft. Die Physikalisch-Technische Reichsanstalt/Bundesanstalt in Berlin-Charlottenburg.* Berlin: Jovis.

Scheffler, Karl (1910): *Berlin – Ein Stadtschicksal.* Berlin: Erich Reiss.

Scheffler, Karl (1913): *Die Architektur der Großstadt.* Berlin: Bruno Cassirer.

Scheffler, Karl (1914): Kunst und Technik. Der Neubau der Königlichen Bibliothek. In: *Tägliche Rundschau*, Jg. 34, 21.3.1914., 1. Beilage, o. S.

Scheffler, Karl (1921): *Der Berliner Museumskrieg*. Berlin: Bruno Cassirer.

Schliepmann, Hans (1913): Die neuen Entwürfe zum Berliner Königlichen Opernhaus. XII. *Sonderheft der Berliner Architekturwelt.* Berlin: Wasmuth.

Schmidt-Ott (1909): Althoffs Pläne für Dahlem. Denkschrift zur Vorlage beim Kaiser. In: Wilhelm Weischedel (Hg.): *Idee und Wirklichkeit einer Universität. Gedenkschrift der Freien Universität Berlin zur 150. Wiederkehr des Gründungsjahres der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Dokumente zur Geschichte der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin,* Berlin: Studium Berolinense 1960, S. 487-503.

Schochow, Werner (1986*): 325 Jahre Staatsbibliothek in Berlin.* Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert.

Schröder, Wilhelm (Hg.) (1907): *Das persönliche Regiment. Reden und sonstige öffentliche Äußerungen Wilhelms II.* München: G. Birk.

Schur, Ernst (1906): Berlin als Architekturdenkmal In: *Berliner Architekturwelt*, Jg. 8, Heft 8, S. 1-8.

Schwenke, Paul (1908): Der Neubau der Königlichen Bibliothek zu Berlin. In: *Zentralblatt für Bibliothekswesen,* Jg. 25, S. 1-18.

Schwenke, Paul (1914): Die Einweihung der neuen Königlichen Bibliothek. In: *Zentralblatt für Bibliothekswese*n, Jg. 31, S. 147-162.

Sigerist, Georg (1904): Ein Gang durch das Kaiser Friedrich=Museum. In: *Berliner Volkszeitung*, Jg. 1, 18.10.1904, Morgenblatt, S. 1.

Siemens, Werner (1884): *Denkschrift zur Errichtung einer „Physikalisch-Technischen Reichsanstalt" für die experimentelle Förderung der exakten Naturforschung und der Präzisionstechnik.* Braunschweig: PTB-Archiv.

Siemens-Helmholtz, Ellen von (Hg.)(1929a): *Anna von Helmholtz. Ein Lebensbild in Briefen.* Band 1. Leipzig: Verlag für Kulturpolitik.

Siemens-Helmholtz, Ellen von (Hg.)(1929b): *Anna von Helmholtz. Ein Lebensbild in Briefen.* Band 2. Leipzig: Verlag für Kulturpolitik.

Stahl, Fritz (1904): Das Kaiser Friedrich=Museum. In: *Berliner Tageblatt* (Morgenausgabe), Jg. 34., 18.10.1904, S. 1-2.

Stahl, Fritz (1912): Das deutsche Opernhaus in Charlottenburg. In: *Berliner Tageblatt* (Morgenausgabe), Jg. 42, 5.11.1912, S. 2.

Stier, Hubert (1884): Die deutsche Renaissance als nationaler Stil und die Grenzen ihrer Anwendung. In: *Deutsche Bauzeitung,* Jg. 18, S. 426-429, 435f.

Stöcker, Adolf (1879): Das moderne Judenthum in Deutschland besonders in Berlin. Zwei Reden in der christlich-socialen Arbeiterpartei. Berlin: Wiegandt und Grieben.

TH-Berlin – Königlich Technische Hochschule Berlin (1903): *Die Hundertjahr-Feier 1899.* Hg. v. Ausschuß der Studierenden. Berlin: Eigenverlag.

Treitschke, Heinrich von (1884): Die Königliche Bibliothek in Berlin. In: *Preussische Jahrbücher,* Bd. 53, S. 18-45.

Verhey, Jeffrey (2000): *Der Geist von 1914 und die Erfindung der Volksgemeinschaft.* Hamburg: Hamburger Edition.

Virchow, Rudolf (1874): Die Königliche Bibliothek. Mündlicher Bericht der Budgetkommission. In: Verhandlungen des Hauses der Abgeordneten. 12. Legislaturperiode, 1. Session, 40. Sitzung v. 31. Jan. 1874. Nr. 225, S. 5. Online: https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/6839313. Abgerufen am 12.05.2022.

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Hg.) (2014): 100 Jahre Volksbühne am Bülow-Horst-Wessel-Liebknecht-Rosa-Luxemburg-Platz. Berlin: Eigenverlag.

Vorwärts, Berliner Volksblatt (1914): Der Neubau der Königlichen Bibliothek. In: ders. Jg. 31, Kleines Feuilleton, 22.3.1914, 1. Beilage, o. S.

Waetzoldt, Stephan (1993): *Pläne und Wettbewerbe für Bauten auf der Berliner Museumsinsel 1873-1896.* Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 35, Beiheft. Berlin: Gebr. Mann.

Wehry, Katrin (2013): *Kaiser Friedrich III. (1831-1888) als Protektor der Königlichen Museen: Skizze einer neuen Kulturpolitik. Jahrbuch* der Berliner Museen. Bd. 54 Beiheft. Berlin: Gebrüder Mann.

Weiss, Peter (1988): *Die Ästhetik des Widerstands.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Wilhelm II (1901): Die wahre Kunst. Rede vom 18. Dezember 1901. In: Johann, Ernst (Hg.): *Reden des Kaisers: Ansprachen, Predigte und Trinksprüche Wilhelms II.* München, 1996, S. 99-103. Online: http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/pdf/deu/301_Wilhelm%20II_wahre%20Kunst_50.pdf. Abgerufen am 23.5.2018.

Wille, Bruno (1890): Aufruf zur Gründung einer freien Volksbühne. In: *Berliner Volksblatt,* 23.3.1890. Online: https://volksbuehne.adk.de/deutsch/volksbuehne/texte/index.html. Abgerufen am 23.5.2016.

Wille, Bruno (1914): Programmheft der Volksbühne am 30.12.1914. In: Volksbühne (2014), a. a. O., S. 9.

Zentralblatt der Bauverwaltung (1904): Kaiser Friedrich Museum. In: dass., 14. Jg., Nr. 85, S. 529-533.

Zucker, Paul (1926): *Theater und Lichtspielhäuser.* Berlin: Ernst Wasmuth.

Bildverzeichnis zu Kapitel 4

4.1 © gemeinfrei. Zeichnung: Karl Friedrich Schinkel, Druck: ders. (Hg.)(1825): Sammlung Architektonischer Entwürfe, Heft 6, Berlin: Ernst & Korn, Blatt Nr. 37, gest. von Thiele.

4.2 © gemeinfrei. Zeichnung: Karl Friedrich Schinkel, Druck: ders. (Hg.)(1831): Sammlung Architektonischer Entwürfe, Heft 17, Berlin: Ernst & Korn, Blatt Nr. 44, gest. von Jügel.

4.3 © gemeinfrei. Zeichnung: Karl Friedrich Schinkel, Druck: ders. (Hg.)(1831): Sammlung Architektonischer Entwürfe, Heft 17, Berlin: Ernst & Korn, Blatt Nr. 43, gest. von Finckel.

4.4 © Archiv Martin Gegner. Foto: unbekannt, Druck: *Panorama von Berlin für die Gewerbe-Ausstellung* 1896.

4.5 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. 188217, gemeinfrei. Zeichnung: Bernhard Sehring.

4.6 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. B 1653, gemeinfrei. Zeichnung: Fritz Wolff, Repro: Hermann Rückwardt, Druck: Concurrenz-Entwürfe wegen Bebauung der Museums-Insel zu Berlin, Auswahl d. preisgekrönten u. besten Entwürfe, Berlin 1884, Tafel IX.

4.7 © gemeinfrei. Foto: Hermann Rückwardt, 1905.

4.8 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv.-Nr. 29192, gemeinfrei. Zeichnung: Ernst von Ihne.

4.9 © gemeinfrei. Foto: Hermann Rückwardt, 1905.

4.10 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. F 2060, gemeinfrei. Foto: Paul Meyer, 1905.

4.11 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. B 3258,077, gemeinfrei. Zeichnung: Alfred Messel.

4.12 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. Nr. 11662,35, gemeinfrei. Zeichnung: Ludwig Hoffmann.

4.13 © vorbehalten, unbekannt. Zeichnung: unbekannt.

4.14 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. B 2379,003, gemeinfrei. Zeichnung: Ludwig Hoffmann, Foto: Ernst von Brauchitsch, Druck: Ludwig Hoffmann (1909) (Hg.): *Neubauten der Stadt Berlin,* Bd. VIII (Sonderband Märkisches Museum), Berlin: Bruno Hessling, Tafel II.

4.15 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. B 2379,003, gemeinfrei. Zeichnung: Ludwig Hoffmann, Foto: Ernst von Brauchitsch, Druck: Ludwig Hoffmann (1909) (Hg.): *Neubauten der Stadt Berlin,* Bd. VIII (Sonderband Märkisches Museum), Berlin: Bruno Hessling, Tafel II.

4.16 © gemeinfrei. Zeichnung: Karl Friedrich Schinkel, Druck: ders. (Hg.) (1821): Sammlung Architektonischer Entwürfe, Heft 2, Berlin: Ernst & Korn, Blatt Nr. 7, gest. von Normand.
4.17 © gemeinfrei. Zeichnung: Karl Friedrich Schinkel, Druck: ders. (Hg.) (1821): Sammlung Architektonischer Entwürfe, Zweites Heftes, zweite Folge, Berlin: Wittich 1826, Blatt 13, gest. von Thiele.
4.18 © gemeinfrei. Zeichnung: Karl Friedrich Schinkel, Druck: ders. (Hg.) (1821): Sammlung Architektonischer Entwürfe, Zweites Heftes, zweite Folge, Berlin: Ernst & Korn 1826, Blatt 14, gest. von Normand.
4.19 © Architekturmuseum der TU München, Sig.: lit-66-8. Foto: unbekannt.
4.20 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. TBS_022_09. Foto: unbekannt.
4.21 © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauen-Arbeiten*. Band 22 (April-September 1908), S. 116.
4.22 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. TBS 045_20: Foto: unbekannt.
4.23 © Digitalisat: Zentrale Landesbibliothek Berlin, gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 3 (1918/19)/Seite 381.
4.24 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 1854, gemeinfrei. Zeichnung: Friedrich Hitzig.
4.25 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 45632, gemeinfrei. Foto: Hermann Rückwardt.
4.26 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 45636, gemeinfrei. Foto: Hermann Rückwardt.
4.27 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 45640, gemeinfrei. Foto: Hermann Rückwardt.
4.28 © Architekturmuseum der TU Berlin, Inv. Nr. 20006, gemeinfrei. Zeichnung: Friedrich Hitzig.
4.29 © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Berliner Architekten- und Ingenieursverein (Hg) (1896): *Berlin und seine Bauten*. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, S. 81.
4.30 © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Berliner Architekten- und Ingenieursverein (Hg)(1896): *Berlin und seine Bauten*. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, S. 82.
4.31 © Archiv der Max-Planck-Gesellschaft. Foto: unbekannt.
4.32 © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck Zentralblatt der Bauverwaltung, 33. Jg. (1913), S. 388.
4.33 © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck Zentralblatt der Bauverwaltung, 33. Jg. (1913), S. 385.
4.34 © Staatsbibliothek zu Berlin. Foto: unbekannt.
4.35 © Staatsbibliothek zu Berlin. Foto: unbekannt.
4.36 © Staatsbibliothek zu Berlin. Foto: unbekannt.
4.37 © Staatsbibliothek zu Berlin. Foto: unbekannt.

5. Öffentlicher Wohnungs- und Städtebau

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Wohnungs- und Städtebau im Berlin der Wende zum 20. Jahrhundert. Beides zusamen zu betrachten, beruht auf der damaligen Berliner Lesart der neuen Disziplin Städtebau (vgl. Sitte 1889), welche unmittelbar mit der Wohnungsfrage verknüpft wurde (vgl. Eberstadt 1907, 1911, Hegemann 1912). Diese Interpretation folgte englischen Vorbildern (vgl. Unwin 1910) und kann angesichts einer Bevölkerungssteigerung in Berlin von 822 Tausend im Jahre 1871 auf 1,5 Millionen im Jahr 1890 nicht verwundern.[466] Dass das Thema in diesem Buch auftaucht, mag überraschen, ist doch sowohl der Wohnungs- als auch der Städtebau der Kaiserzeit von privaten Bauherren und Planern dominiert. Es handelt sich dabei selten um öffentliche Architektur, welche ja eigentlich der Gegenstand dieses Buches ist. Doch in den heftigen sozialpolitischen Auseinandersetzungen um die Wohnungsfrage seit den 1880er Jahren offenbart sich nicht nur ein politischer Konflikt zwischen Bürgertum und der wachsenden und mächtiger werdenden Arbeiterklasse oder zwischen Liberalismus und Etatismus. Ab der Jahrhundertwende lassen sich in den Debatten um Architektur und Städtebau auch bereits die ästhetischen Konflikte (und die dahinterliegenden politischen Präferenzen) zwischen sogenannten Traditionalisten und Modernisten ablesen, die dann nach dem Ersten Weltkrieg offen zutage treten. Zunächst wird recht umfangreich auf die Entwicklung vom privaten über den genossenschaftlichen bis hin zum beginnenden öffentlichen Wohnungsbau in den letzten Jahren des Kaiserreichs eingegangen, bevor die zumeist nicht realisierten Pläne zum Stadtumbau Berlins auf ihre politische Ästhetik hin untersucht werden.

5.1 Demographische Bedingungen sowie planerisches und politisches Umfeld des Wohnungsbaus im wilhelminischen Berlin

Vor allem in der Gründerzeit, also unmittelbar nach der Reichseinigung 1871, wurden für die aus den zumeist östlichen Provinzen Preußens nach Berlin ziehenden Massen des Industrieproletariats schnell Zehntausende von zumeist fünfgeschossigen Mietshäusern, die sogenannten „Mietskasernen" (Hegemann

466 Von 1890 bis zum 1. Weltkrieg verlangsamte sich in der Kernstadt das Wachstum, während sich in den Vororten, die 1920 zu Groß-Berlin eingemeindet wurden, ein Wachstum von 385 Tausend auf 1,66 Millionen einstellte (vgl. Bodenschatz 2009: 17). Diese Dynamik spiegelt sich auch im Wohnungsbau der betreffenden Gebiete wider.

1910: 1), gebaut, in denen 1910 „600.000 Groß-Berliner […] zusammengepfercht“ (Hegemann 1912: 122) hausen mussten, und wo „auf jedes beheizbare Zimmer […] 5-13 Personen kommen“ (ebd.). Den Begriff der Mietskaserne, eine Wortschöpfung von Werner Hegemann, dem bedeutendsten Architekturkritiker Berlins um die Jahrhundertwende, interpretiert der seinerzeit wichtigste Wohnungswirtschaftler, Rudolf Eberstadt, wiederholt äußerst kritisch. Er geht dabei auch vor allem auf die ästhetische Ähnlichkeit zur Militärkaserne ein:

> Die Mietskaserne bietet überhaupt keine ‚Wohnungen‘, die diesen Namen verdienen. Die Räume bilden keine Wohnung. In dem Kasernengebäude ist jedes Heimatgefühl aufgehoben. Auf Schritt und Tritt, bei jedem Blick aus dem Fenster besteht der Zwang der Berührung mit der Nachbarschaft. Für den Aufenthalt, die Bewegung und die Beschäftigung bei oder neben der Wohnung endlich fehlt jede Möglichkeit. (Eberstadt 1917: 292)

Und er fährt fort:

> Gleichviel, ob wir die älteren oder die neuesten Mietskasernen betrachten, eine derartige Wohnform muß den Menschen heimatlos machen und ihm jedes Bewußtsein seiner Zugehörigkeit zu dem staatlichen Gemeinwesen nehmen. Der Mieter nimmt in seinem Gebäude nicht entfernt die Stellung ein, die der Fremde im Gasthaus zu beanspruchen hat. Er gleicht andererseits auch nicht dem Bewohner der Militärkaserne, der weiß, daß er eine bürgerliche Pflicht erfüllt, die als vornehmste in der staatlichen Gemeinschaft gilt. Der Bewohner der Mietskaserne dagegen ist zum Fremdling gemacht zugunsten des Spekulantentums. (Eberstadt 1917: 294)

Für Eberstadt entfremdet die Mietskaserne also die Arbeiter vom wilhelminischen Staat und macht sie zu ‚vaterlandslosen Gesellen‘. Daneben führe die fehlende Privatsphäre durch die permanente Nähe der Mieter zu ihren Nachbarn und den in den ohnehin kleinen Wohnungen untergebrachten Untermietern zu sittlichen Problemen. Fehlende Querlüftung und mangelnder Lichteinfall beeinträchtigten zudem die physische Gesundheit: „Verdorbene Luft ist ebenso schädlich wie verdorbene Nahrung“ (Eberstadt 1917: 295). Ähnlich fomuliert es auch der Architekt Paul Nitze im offiziellen *Zentralblatt der Bauverwaltung*:

> Das unmittelbare enge Zusammenwohnen mit oft recht zweifelhaften Nachbarn birgt große moralische Gefahren. Die Unsicherheit des Wohnsitzes, dessen, Bestand abhängig ist von unübersehbaren Umständen, wie Mietsteigerung oder unliebsame Nachbarn, erzeugt ein modernes Nomadentum, das ein Heimatgefühl in der Großstadt überhaupt nicht aufkommen läßt. Eine wachsende Gleichgültigkeit gegen die Behaglichkeit der Ausstattung und Einrichtung ist eine weitere Folge. Diese Kulturlosigkeit wird unterstützt durch den trostlosen Ausblick auf lichtlose und schlecht unterhaltene Höfe. (Nitze 1912: 183)

Die Wohnverhältnisse in den Mietskasernen sorgen nach Meinung ihrer Kritiker also für Heimat- und Kulturlosigkeit. Beides ist für die bürgerlichen Lebensreformer im Deutschland ein Gräuel und wurde bereits sehr früh problematisiert (vgl. Arminius 1874). An diese Kritik anknüpfend, entwickelte eine der ersten Berliner Wohnungsbaugenossenschaften, der *Vaterländische Bauverein*[467] (vgl. Schwartzkopff 1906), die Hauptkriterien für den Bau seiner ersten, zwischen 1902 und 1905 errichteten Mietshäuser:

> Die wichtigsten Bestimmungen für die Bauausführung sind: jede Wohnung ist für sich abgeschlossen herzustellen. Die Küchen und die einzelnen Wohnräume erhalten ihren eigenen Zugang vom Korridor der Wohnung aus und erhalten Doppelfenster und Stabjalousien. Alle Zimmer und Küchen werden mit Gasleitungen versehen, alle Wohnungen erhalten Speisekammer und Speisespind, Abort, Balkon oder Erker. [...] Die Abgeschlossenheit der einzelnen Wohnungen soll das Familienleben vor Schädigungen bewahren. (Ebersbach 1927: 10)

Es soll der private Charakter der Wohnung gefördert werden, Gemeinschaftsräume- und -küchen, mit denen zwanzig Jahre später Le Corbusier (erfolglos) experimentiert, werden als moralisch schädlich erachtet. In der Folge spricht Hegemann von einem „sozialpolitischen Grundcharakter des Städtebaus in Berlin" (Hegemann 1912: 98).[468] Er wendet sich ebenso wie die sogenannten *Kathedersozialisten*[469] des 1872 gegründeten *Vereins für Socialpolitik* gegen die

467 Der Patriotismus im Namen war nicht Zufall, sondern Programm: Es ging um soziale Verbesserung im ‚Vaterland'.

468 Hegemann vermutete zudem, dass der Berliner Städtebau ähnlich „den gleichzeitig durchgeführten Riesenprojekten bei der Umwandlung von Paris" (Hegemann 1912: 102) „aus dem Geiste repressiver Socialpolitik" (ebd.) erfolgte, wie man aus dem verspätet erfolgten Abriss der Zollmauer ersehen könne, durch den man „eine Gefährdung der Garnison beim Ausbruche innerer Unruhen fürchtete" (ebd.). Somit stehen Wohnungs- und Städtebau in einem engen Zusammenhang mit Sozial- und Ordnungspolitik.

469 Der Begriff wurde von dem liberalen Staatsrechtler und Politiker Heinrich Bernhard Oppenheim (1872) geprägt, der sich damit in polemischer Weise gegen die im *Verein für Socialpolitik* vorherrschende Strömung von Nationalökonomen wendete, die eine staatliche Sozialpolitik mit aktivem Eingriff in das Wirtschaftsleben anmahnten. Dessen herausragende Vertreter waren im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Gustav Schmoller (1874, 1875) und Adolph Wagner (1895). Während Letzter ein Konservativer war, der zum Ende des Jahrhunderts auch in dezidiert antisemitischen Kreisen um Alfred Stöcker, den Hofprediger und (kirchenpolitischen) Berater Wilhelms II., verkehrte, war Gustav Schmoller ein ethisch-moralisch argumentierender Liberaler. Sie einte die Ablehnung des *Manchesterliberalismus*, also der ultraliberalen Auffassung von Ökonomen, welche jegliche Intervention des Staates in die Wirtschaft ablehnt. Diese Ansicht wurde weitgehend auch von

„leichtfertige Gleichgültigkeit unserer sog. gebildeten Stände gegen die Wurzel unserer nationalen Kraft untergrabenden Wohnungszustände (Hegemann 1912: 107).[470] Damit ist der entscheidende politische Punkt genannt: Die ‚Wehrhaftigkeit' des deutschen Volkes werde durch die miserable Wohnsituation der arbeitenden Klassen untergraben. Dies korrespondiert mit einer Reichstagsrede Gustav Noskes (vgl. Kap. 2.9), in der er für die Sozialdemokraten von der Regierung „die Erziehung der Jugend zur Wehrhaftigkeit" (Noske 1907: 1099) fordert und Disziplin und Organisation der sozialdemokratischen Bewegung heraushebt.

Die rechtliche Grundlage für die Bebauung Berlins war mit der Berliner Bauordnung von 1853 gegeben;[471] die planerischen Vorgaben waren im *Bebauungsplan der Umgebungen Berlins* des preußischen Regierungsbaumeisters James Hobrecht (1862), dem sogenannten *Hobrechtplan*, ausgeführt (vgl. Bild 5.1). Durch den darin festgelegten großen Abstand der Straßen zueinander, der bei einer schmalen Parzellenfront eine große Tiefe der Grundstücke bedeutete, wurde hinter einer zumeist repräsentativen Hausfassade (bis 1880 vor allem im Renaissancestil) die Errichtung von zwei, drei oder noch mehr im Hof gelegenen Häusern ermöglicht, die zudem durch Seitenflügel ergänzt werden konnten. Diese Bauweise verhinderte, dass ausreichend Licht und Luft in die hofseitig gelegenen Wohnungen gelangte. Die politische Ästhetik der Mietskaserne leitet sich also aus ihrer Funktion als Renditeinstrument ab.

Der *Hobrechtplan* war kein Bebauungsplan, sondern einen Rahmenplan, der die Fluchtlinien und Straßenzüge festlegte (vgl. Dolff-Bonekämper 2018).[472]

---

der Nationalliberalen Partei vertreten. Da einige Befürworter des *Manchesterliberalismus* wie Heinrich Oppenheim jüdischen Glaubens waren, mischten sich mitunter antisemitische Ressentiments mit den Argumenten der *Kathedersozialisten*.

470 Als Beispiel für diese zitiert Hegemann den nationalliberalen und antisemitischen Historiker Heinrich von Treitschke: „Jeder Mensch ist zuerst selbst verantwortlich für sein Tun; so elend ist keiner, daß er im engen Kämmerlein die Stimme seines Gottes nicht vernehmen könnte" (Treitschke n. Hegemann 1912: 106). Dagegen lobt Hegemann die Kathedersozialisten: „[Sie] haben auf dem Gebiete der sozialen Versicherung, dem unbeschränkten Manchestertum wertvolle soziale Zugeständnisse abgerungen, die zwar ebenso wie etwa manche Tat Friedrich des Großen oder die Stein-Hardenbergischen Reformen als staatssozialistisch bemängelt werden, die aber von dem gesunden Unternehmertum verschmerzt und ihm selber zu Segen geworden sind" (Hegemann 1912: 110).

471 In ihr wurde die minimale Hofgröße auf 5,34 Quadratmeter sowie die – im Prinzip bis heute geltende – maximale Traufhöhe der Gebäude auf 22 Meter festgelegt.

472 Der von Hobrecht (1868) in einer Schrift über die öffentliche Gesundheitspflege verteidigte Plan, mit dem er eine soziale Mischung in den Häuserblöcken intendierte, wurde später als Ausdruck „mangelhaftem sozialen Verständnis[ses]" (Hegemann 1912: 103) kritisiert, bei dem die „karitative Abgabe von Speiseresten und abgelegten Kleidern" (ebd.) aus den Beletagen der Vorderhäuser an die



Bild 5.1: „Bebauungsplan der Umgebungen Berlins“, der *Hobrechtplan*, Planer: James Hobrecht, 1861, realisiert ab 1862

Dies galt auch nur für die innerhalb des 1882 errichteten S-Bahnrings gelegenen Gemeinden Berlin, Charlottenburg, Deutsch Wilmersdorf, Schöneberg und Rixdorf (später Neukölln). Darüber hinaus gab es keine Gesamtplanung, was ab 1890 dazu führte, dass kleine, außerhalb des Rings liegende Gemeinden wie Wannsee, Grunewald und Frohnau mit Steuerbefreiungen eine bauwillige, reiche Klientel anlockten und sich dort dementsprechend eine andere private Bauästhetik als in der Innenstadt entwickelte. So muss konstatiert werden: „Das

Hinterhauskinder das soziale Elend kaschiere. Auch der zweite der beiden bedeutendsten zeitgenössischen Kritiker der Mietskasernenstadt, Eduard Eberstadt, kritisiert das „Durcheinanderwohnen“ (Hobrecht 1868: 14) und wirft Hobrecht die „Einführung der Mietskaserne […] auf Vorsatz und Absicht“ (Eberstadt 1917: 299) vor. Dabei zeigt sich, dass sowohl Hegemann als auch Eberstadt das von Hobrecht (1868: 13f.) kritisierte englische Modell der räumlich-sozialen Segregation und des kleinteiligen Reihenhausbaus in den Vororten Londons auch in Berlin zur Anwendung bringen möchten. Dagegen wendet sich wiederum Georg Haberland, einer der größten privaten Mietsbauherren (für ein vorwiegend bürgerliches Publikum): „Man verweist uns immer auf London. Das Eigenartige ist: Bei uns möchten weite Kreise gern den Flachbau haben, dort drüben möchten weite Kreise ihn gern abschaffen“ (Haberland 1913: 33).

Wachstum Berlins in der Kaiserzeit vollzog sich auf völlig unzureichender planerischer Grundlage“ (Bodenschatz 2009: 19).

Hatte Berlin 1871 in den alten Stadtgrenzen 822 Tausend Einwohner bei nur 50 Tausend in den Vororten des sogenannten Weichbildes,[473] so fielen von den knapp vier Millionen Einwohnern Groß-Berlins im Jahr 1910 1,5 Millionen auf die Bereiche außerhalb der alten Stadtgrenzen. Die städtebauliche Wirkung dieses Baubooms ist von Beginn an vielfach beschrieben und kritisiert worden.[474] „Das Ergebnis war nicht eine Stadt aus Häusern, sondern eine mit fünf Geschossen überbaute Fläche, in die Straßen und Höfe eingeschnitten waren“ (Schinz 1974: 2), oder anders ausgedrückt, ein „trauriges Steinmeer“ (Seydel 1911: 31) bzw. ein „Mietskasernenmeer“ (Hegemann 1912: 105).

> Überall tragen diese neuen Stadtteile, namentlich im Norden und Nordosten, nach der baulichen Seite hin den Stempel des skrupellosesten Unternehmertums. Kasernen und immer wieder Kasernen füllen der Straßen lange Zeilen. Die italienische Palastfassade, die nach dem Rezept billig und schlecht den Zinshäusern aufgeklebt worden ist, hängt schon wenige Jahre nach Fertigstellung des ehemaligen, weißglänzenden Ölfarbenüberzuges als grauschmutzige Haut in Fetzen herab. (Winter 1911: 71)

Neben dem *Verein für Socialpolitik* wandte sich vor allem die deutsche Bodenrefombewegung,[475] die ab ca. 1900 eine gemeinwirtschaftlich orientierte Nutzung des Bodens zu ihrem Programm erhob, gegen den Primat des Privatkapitals im Wohnungsbau.

---

473 Als Weichbild ist hier unter Bezug auf Georg Sandhass (1863) die über die Stadtgrenzen hinausgehende gesamte bebaute Fläche gemeint, die sich (funktional und ästhetisch) an einem darin gelegenen Hauptort, hier Berlin, ausrichtet.

474 Vgl. Arminus 1874, Verein für Socialpolitik 1886, Hegemann 1910, 1912, Eberstadt 1907, 1917.

475 Die deutsche Bodenreformbewegung bezog sich auf Schriften Adolph Wagners (1900), in denen die Wohnungsnot als Folge der Bodenspekulation gesehen wurde. Adolf Damaschke gründete 1898 den *Deutschen Bund für Bodenreform* (im selben Jahr umbenannt in *Bund Deutscher Bodenreformer*), der eine staatlich überwachte (und nicht vom Markt geregelte) Verteilung des Bodens forderte. Er verstand sich als sozialreformerisch und wandte sich sowohl gegen „Mammonismus“ als auch den „Kommunismus“ (Damaschke 1913: VII) und suchte „Wege zur sozialen Versöhnung“ (ebd.) aufzuzeigen (vgl. auch Gemünd 1911).

5.2 Exkurs: Privater Wohnungsbau

Nach der Reichsgründung 1871 setzte in Berlin und seinem Umland eine dynamische Bautätigkeit ein. Die neu gegründeten Hypothekenbanken und die Aktiengesellschaften ermöglichten die Erschließung und Bebauung großer Flächen, wie sie vorher nicht möglich gewesen wäre. „Das Privatkapital, insbesondere das zu Aktiengesellschaften vereinigte Privatkapital der Terraingesellschaften, hat den größten Teil des jetzt bebauten Berlins erschlossen" (Haberland 1913: 10).

Ab ca. 1880 kommt es bei der Anlage von (privaten) Wohnbauten zu einer Typendifferenzierung. Diese hat mit einer starken sozialen Differenzierung der Mieter zu tun und geht einher mit einer sozialen Segregation in verschiedenen Wohngegenden.[476] So wohnen in der (immer noch zum größten Teil mittelalterlichen) Altstadt Berlins sowie in den im Osten, Norden und Südosten errichteten Mietskasernen mit ärmlicher Ausstattung ohne Bad und mit Außentoilette vor alle Dingen die Arbeiterfamilien, während in den westlich gelegenen Vororten wie Charlottenburg, Wilmersdorf und Friedenau Mietshäuser für wohlhabende Bürger entstehen, die charakterisiert sind durch „reiche Ausstattung, Großwohnungen mit Seitenflügel, Innentoilette, Bäder, Balkone, Erker, [...] Bedienstetenwohnung am Hinteraufgang" (Schinz 1974: 5).[477] Diese werden von sogenannten Terraingesellschaften auf Aktien wie der *Berlinischen Boden-Gesellschaft* von Georg Haberland entwickelt. Große Flächen werden aufgekauft, erschlossen und oft auch von einem eigenen Baubüro ästhetisch homogenisiert, sodass ganze Straßenzüge in einem einheitlichen Baustil erschienen.[478] Hervorstechendes Beispiel ist das Bayrische Viertel an der heutigen Haberlandstraße, das im ‚altdeutschen Stil' nach Nürnberger Vorbild errichtet wurde. Der in dieser Zeit vorherrschende Historismus präsentierte sich in den Fassaden der Häuser in all seinen Spielarten.

Im Jahr 1892 erlässt Preußen ein neues Baupolizeirecht speziell für Berlin und seine Vorstädte (vgl. Königlich Preußischer Minister 1892; Balz 1897). In den Vororten wurden dann besonders ab 1907 von privaten Terrainentwicklungsgesellschaften Villenquartiere geplant und baulich ausgeführt. Dies

476 Zudem kommt es ab 1880 zur Bildung von gemeinwirtschaftlich orientierten Baugenossenschaften. Diese spielten zwar quantitativ keine Rolle bei der Entwicklung Berlins zur Millionenmetropole, stellten mit ihren neuen Wohnungsbaukonzepten aber eine qualitative Herausforderung für den privaten Sektor dar.

477 Die soziale Segregation lässt sich u. a. durch die Verteilung der (schlecht ausgestatteten) Kleinstwohnungen feststellen. Sie umfassten 1905 in Berlin 79,36 % des Gesamtbestands, in Charlottenburg nur 57,82 % (vgl. Schinz 1974: 5).

478 Haberland behauptet, dass „eine derartig einheitliche Bebauungsplangestaltung über das Weichbild zweier Gemeinden [...] ohne die private Erschließungstätigkeit nicht möglich gewesen [wäre]" (Haberland 1913: 16).

umfasste häufig auch die Anlage von Straßen und Plätzen sowie die Erschließung mit (Ab-)Wasser-, Gas- und Elektrizitätsleitungen. Die Gesellschaften gingen dabei häufig rücksichtslos vor. So legt Eduard Wiß, der Kompagnon von Heinrich Quistorp, „einem der blutigsten Spekulanten der berüchtigten Gründerzeit" (Hegemann 1912: 111), diesem im Nachhinein folgende Worte in den Mund:[479] „Die Leute müssen noch auf den Knien den Spandauer Berg hinaufrutschen, um eine Parzelle von Westend zu erhalten" (Wiß nach Hegemann 1912: 111). In der Bewertung des privaten Wohnungsbaus gehen die Einschätzungen von Beteiligten wie Georg Haberland und Kritikern wie Werner Hegemann erwartungsgemäß auseinander. Während Hegemann rigidere staatliche Regeln für die private Bautätigkeit fordert,[480] tritt Haberland diesen entgegen[481] und betont, dass die Kommunen und bisherigen Grundeigentümer zu einer baulichen Entwicklung der Flächen gar nicht in der Lage gewesen seien (vgl. Haberland 1913: 4f.). Er verwahrt sich gegen den Vorwurf der Spekulation, da seine Gesellschaft die Grundstücke erschließe und bebaue, wogegen ein Spekulant nichts investiere, sondern warte, bis der Preis steige und sich eine vorteilhafte Rendite ergebe.[482] Eine verstärkte öffentliche Wohnungsbautätigkeit lehnt Haberland vehement ab und bezweifelt, dass der Staat oder die Stadt ein guter Bauherr für sein/ihr Publikum sei.[483] Haberland befürchtet angesichts der

479 Laut Hegemann in: Volkswirtschaftliche Vierteljahreszeitschrift, Jg. XXIV, Bd. II.

480 „Die private Unternehmung hat [...] bewiesen, daß sie Großes und Segensreiches auf städtebaulichen Gebiete leisten kann, wenn durch Gesetzgebung, Bebauungsplan besonders auch durch das Steuerwesen und Verkehrspolitik, durch die Baupolizeiordnung und durch die Wohnsitte gefundene Vorbedingungen geschaffen sind" (Hegemann 1912: 110).

481 „Man darf dabei nicht in Bahnen wandeln, welche die Existenzmöglichkeiten der privaten Betriebe durch steuerliche und andere öffentliche Lasten beeinträchtigen oder unmöglich machen" (Haberland 1913: 47).

482 „Es ist neuerdings üblich geworden, das Privatkapital und den Hausbesitz für die Mißstände verantwortlich zu machen, welche im Etagenbau nach Meinung weiter Kreise bezüglich des Wohnungswesen in Erscheinung getreten sind. Es geht diese Meinung natürlich von einer völligen Verkennung der tatsächlichen Verhältnisse aus" (Haberland 1913: 20). Stattdessen macht Haberland die Bauordnung von 1853 für die Entwicklung verantwortlich.

483 „Ob bei der kommunistischen Entwicklung der Dinge das wohnungsbedürftige Publikum sich besser befinden wird, ist [...] ganz außerordentliche zweifelhaft" (Haberland 1913: 47). „Ich möchte an dieser Stelle noch einmal darauf hinweisen – und gerade die Verhältnisse von London und Paris zeigen, daß dieser Hinweis berechtigt ist – daß die Befriedigung des Wohnungsbedürfnisses und die Verbesserung der Wohnungsverhältnisse durch die gemeinnützige Bautätigkeit allein nicht möglich ist; man wird für dieselbe immer und im wesentlichen auf das Privatkapital angewiesen sein. Ersprießliches für die Allgemeinheit kann man nur dadurch schaffen, daß man Mittel und Wege findet, derart Verbesserungen vorzunehmen,

seinerzeit ersten staatlichen oder staatlich unterstützten baulichen Großvorhaben in Staaken und am Falkenberg in Grünau sowie einer „derzeitigen Depression im Grundstücksgewerbe [...] [die] Beseitigung des Privateigentums" (ebd.: 47). Liberale Architekturexperten der Zeit bewerten die Tätigkeit einiger Terraingesellschaften vor allen Dingen aus ästhetischer Perspektive positiv, da sie neue Hausfassaden und Wohnungsformen entwickelten.[484] Allerdings sind die wesentlich größeren (und begrünten) Höfe im Bayrischen Viertel, die dadurch auch die unteren Wohnungen belichten und somit den Wohnkomfort im fünfgeschossigen Etagenbau heben, Folge der neuen Bauordnung von 1897, wie Georg Haberland selbst betont (vgl. Haberland 1913: 25).

Ästhetische und organisatorische Innovationen gehen im Wohnungsbau vor allen Dingen von den ab den 1880er Jahren gegründeten Wohnungsbaugenossenschaften aus. Mit ihnen geht eine langsame ‚Veröffentlichung' des Wohnungsbaus einher, agieren sie doch auf Grundlage von staatlichen Vergünstigungen wie sie mit dem Preußischen Wohnungsfürsorgefonds (1895), der neuen Preußischen Bauordnung (1887), dem Reichsfonds für den Wohnungsbau von Angestellten und Arbeitern des Reiches (1901) sowie die Steuerbefreiung für gemeinnützige Unternehmungen gegeben sind. Initial dieser langsamen Anerkennung einer öffentlichen Verantwortung für die Versorgung mit Wohnraum sind die vielfältigen Aktivitäten des *Vereins für Socialpolitik* und seiner Mitglieder. Darauf kann hier nicht näher eingegangen werden. Die gemeinnützigen Wohnungsbaugesellschaften, obwohl formal private Entitäten und in quantitativer Hinsicht kaum von Bedeutung, markieren den Beginn eines öffentlichen Wohnungsbaus, der – in den 1920er Jahren – eine vom Privatinvestment differente politischen Ökonomie und Bauästhetik hervorbringt. Neben dem *Berliner Spar- und Bauverein von 1882*[485] und dem von Emil Ebersbach und Ernst

daß das Privatkapital imstande ist, dieselben in größtem Umfange durchzuführen" (Haberland 1913: 67).

484 „Der gesunde Sinn [...] ist schließlich sogar dem Etagen- und Mietshause zugute gekommen, das endlich beginnt, auf die falsche Palastfassade zu verzichten, zugleich das Kasernenmäßige zu vermeiden und sich als das zu präsentieren, was es in Wahrheit ist: als ein umständlicher Bau, der zahlreichen Bürgerfamilien zur Wohnung dient" (Osborn 1909: 272).

485 Der *Berliner Bau- und Sparverein von 1892* wurde vom Bodenreformer Adolf Damaschke und Alfred Messel gegründet. Dieser war auch Architekt des bedeutendsten zeitgenössischen Projekts des Bauvereins, der 1897 errichtete Wohnanlage an der Proskauer Straße in Friedrichshain. Diese Anlage wurde auf der Weltausstellung in Paris 1900 als herausragendes Beispiel des Arbeiterwohnungsbaus mit der Goldmedaille ausgezeichnet. Die immer noch existierende Genossenschaft beschreibt die Besonderheit dieser Wohnanlage hundert Jahre später: „Eine Oase inmitten der Großstadt ist unsere Siedlung in Friedrichshain. Mit ihrem großzügigen grünen Wohnhof und der besonderen Fassadengestaltung ist die Siedlung

Schwartzkopff gegründeten *Vaterländischen Bauverein*,[486] der ersten genossenschaftlichen Berliner Wohnungsbaugesellschaft, ist das ästhetische und politische Programm des *Beamten-Wohnungs-Vereins zu* Berlin besonders bedeutend für die Entwicklungen im gemeinwirtschaftlichen Wohnungsbau nach der Jahrhundertwende.

5.3 Die Wohnanlagen des Beamten-Wohnungs-Verein von Paul Mebes

Der Beamten-Wohnungs-Verein zu Berlin wurde im Jahr 1900 als Selbsthilfeorganisation von Beamten gegründet. Die ersten Jahre nahm die Genossenschaft nur Staatsbedienstete und ihre Familienangehörigen als Mitglieder auf. Der Genossenschaftsanteil von 300 Mark zuzüglich einer Haftung für weitere 300 Mark war im Vergleich zu anderen Genossenschaften hoch. Industriearbeiter hätten sich diese Einlage kaum leisten können. Als Ziel der Genossenschaft wurde in der Gründungssatzung vom 29. Juni festgelegt:

> Es sollen den Mitgliedern der zu bildenden Genossenschaft gesunde und bequeme und in gewissen Grenzen unkündbare Wohnungen in Berlin und den Vororten zu mäßigen, keiner Steigerung unterworfenen Preisen geboten und ihnen dadurch die Annehmlichkeiten und Vorteile verschafft werden, die sonst nur das Hauseigentum gewährt. (Beamten-Wohnungs-Verein 1900: 1)

---

noch heute etwas Besonderes im Samariterkiez. Den typischen dunklen Berliner Innenhof werden Sie hier vergeblich suchen“ (Berliner Bau- und Wohnungsgenossenschaft 2017). Neben der ästhetischen war auch die soziale Organisation wegweisend: „Alles Enge und Muffige fehlte hier. Es gab keine dunklen ‚Berliner Zimmer‘, fast alle Wohnungen hatten Fenster zur Straßen- und Hofseite und konnten deshalb ausreichend belüftet werden. Der große Hof wurde zur Oase. Und weil es ein Genossenschaftsbau war, entstanden auch Gemeinschaftseinrichtungen für alle. Zum Beispiel ein Genossenschafts-Kindergarten, ein ebensolches Wirtshaus, eine Backstube sowie Badestuben und Waschküchen in den Dachgeschossen“ (Berliner Zeitung 1998).

486 „Unser Verein umschließt prinzipiell Arbeiter und Beamte, weil wir der Überzeugung sind, daß in der Absonderung der verschiedenen Klassen unseres Volkes eine Gefahr für unser ganzes Volksleben ausgeht. [...] Die Mischung der Stände scheint dem Vaterländischen Bauverein für eine gesunde soziale Entwicklung unseres Volkslebens von grundlegender Bedeutung zu sein“ (Ebersbach 1927: 32f.). Eines der architektonisch bedeutendsten Projekte dieser Zeit ist die 1903-4 von Ernst Schwartzkopff (1906) und Carl Koeppen errichtete *Versöhnungs-Privatstraße* im Wedding, die das später von Paul Mebes übernommene Konzept erstmals ausführt (vgl. Kap. 5.3).

Von Beginn wurde die Genossenschaft vom Staat Preußen und dem Reich besonders gefördert.[487] Dies „zeigte sich einerseits in der Bereitstellung fiskalischer Grundstücke zu günstigen Bedingungen, andererseits in den vielfältigen Finanzierungsunterstützungen durch das Land Preußen. Außerdem wurden Darlehen von verschiedenen Behörden gewährt, „die aber dafür einen Anspruch auf Wohnungsvergabe an ihre eigenen Beamten erhoben" (Meyer 1972: 17). Zahlreiche höhere Beamte, auch Minister, sogar der ehemalige Reichskanzler von Bülow, waren Mitglieder in der Genossenschaft, ohne Wohnungsansprüche zu stellen. Sie wollten als zahlende Mitglieder den Beamtenstand unterstützen. Damit wurden die Beamten, die in Preußen und im Reich ohnehin privilegiert waren, zusätzlich gefördert. Der Hintergrund dieser Bevorzugung wird durch den Wortlaut der Rede des preußischen Innen- und späteren Finanzministers von Rheinbaben[488] zur Eröffnung der ersten Wohnanlage des Vereins am 11. Februar 1901 deutlich:

> Kehre der Beamte heim von seiner Arbeit, so solle seine Wohnung ihm ein wirkliches Heim bieten, zu seinem Gemüt sprechen, damit er sich zu neuer Diensttätigkeit stärken könne. [...] Wer ein behagliches Heim besitzt, fühle sich wohl und gefeit gegen destruktive Tendenzen. (Rheinbaben n. Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 7)

Der Staat wollte seine Staatsdiener also vor der in der Arbeiterschaft um sich greifenden Unzufriedenheit mit der Wohnungssituation bewahren und sich weiterhin ihre Loyalität sichern.[489] Durch die besondere Förderung des Staates war der

487 „Das ungeahnt schnelle Aufblühen verdankt der Verein nicht zum wenigsten der warmen Fürsorge der Königlichen Staatsregierung und des Reiches" (Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 4). „Sei die Gründung des Vereins – so führte der Minister [Rheinbaben] etwa aus – von der Beamten- und Lehrerschaft warm begrüsst worden, so habe sie auch sogleich das lebhafte Interesse der höchsten Stellen erweckt. Das Königliche Staatsministerium stehe den Bestrebungen zur Lösung der so lange vernachlässigten Wohnungsfrage wohlwollend gegenüber" (Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 7). „Seine Majestät [der Kaiser] habe von dem segensreichen Wirken des Vereins mit Interesse Kenntnis genommen und lasse seinen Königlichen Dank aussprechen" (Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 9).

488 Rheinbaben wurde „in Anerkennung des dem Verein durch Rat und Tat stets bewiesenen Wohlwollens im Jahre 1903 zum Ehrenmitgliede der Genossenschaft ernannt" (Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 5).

489 Bei der Einweihung der zweiten Wohnanlage des Vereins am 20. Juli 1902 rechtfertigt der preußische Innenminister Hans von Hammerstein die Privilegierung der Beamten: „Das gemütliche Heim, das ist's, was wir Deutsche alle erstreben. Gerade der Beamte sehnt sich danach und die Gesamtheit hat ein Interesse daran, dass der Beamte ein ruhiges gesichertes Heim habe [...]. Das Bewusstsein sicher an seinem Herd zu sitzen, ist ein nicht geringer Teil des Glückes überhaupt, das im

Beamten-Wohnungs-Verein in der Lage, Wohnungen in guter Vorstadtlage und in bester Qualität zu finanzieren. Sehr schnell löste er den Berliner Spar- und Bauverein von 1892 als mitglieder- und kapitalstärkste Wohnungsbaugenossenschaft ab.[490] Von 1900 bis 1906 baute der Beamten-Wohnungs-Verein zehn Wohnanlagen mit insgesamt 1800 Wohnungen. Architekt war der eigentlich für Bauten der Reichspost zuständige Beamte Erich Köhn. Diese Anlagen sind in ihrer Ausführung noch sehr dem Berliner Mietskasernensystem verwandt. Nachdem es ab 1905 infolge einer rasanten Bautätigkeit der mittlerweile über 50 Baugenossenschaften in Berlin (und der nach wie vor dominierenden privaten Terraingesellschaften) zu einem zwischenzeitlichen und aus heutiger Sicht überraschenden Überangebot an Wohnungen kam (vgl. Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 18), ließ der Beamten-Wohnungs-Verein auch Nicht-Beamte in die Genossenschaft aufnehmen. Weitere Maßnahmen, um Leerstand zu verhindern und weitere Anlagen bauen zu können, waren eine Professionalisierung in der Verwaltung und die Berufung eines hauptamtlichen Architekten und Leiters des technischen Büros,[491] um die Qualität der Wohnungen abermals zu steigern. Diese Stelle trat am 1. Januar 1906 Paul Mebes (vgl. Kap. 2.7) an.

Mebes' erste Wohnanlage für den Beamten-Wohnungs-Verein am Kreuzberger Planufer war noch stark vom vorherrschenden Mietskasernenstil geprägt, wenn auch ohne stucküberladene Fassaden. In der zweiten Anlage, gegenüber dem Schöneberger Rathaus, bricht Mebes dann die bis 1897 vorgeschriebene Blockrandbebauung auf und verzichtet an drei Straßenfronten des Blocks auf das Vorderhaus, sodass drei offene Wohnhöfe entstehen, welche Belichtung und Lüftung auch in den unteren Stockwerken ermöglichen.[492] Auf der dem Rathaus gegenüberliegenden Seite gestaltet er die Fassaden für seine Verhältnisse repräsentativ: Sparsame Barockformen, symmetrisch angeordnete Lauben, Erker und Risalite mit Gauben und Giebelabschlüssen im Dach werden hier verwendet. Die anderen Straßenfassaden sind zurückhaltender und weisen überhaupt keine

Familienleben ruht. Ein schönes Familienleben ist aber auch für den Beamten, der nicht nach Geld jagt, der keine Hoffnung hat Reichtümer zu erwerben, das einzige Glück das ihm winkt (Hammerstein n. Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 8).

490 So erhöhte sich die Mitgliederzahl im Gründungsjahr innerhalb eines halben Jahres von anfänglich 270 auf 4.000. Im Jahr 1905 hatte die Genossenschaft 10.500 Mitglieder (vgl. Meyer 1972: 17).

491 „Der Beamten-Wohnungs-Verein war zu der damaligen Zeit der erste gemeinnützige Verein, der ein eigenes Büro unterhielt" (Meyer 1972: 21).

492 In der Retrospektive bewertet der sozialdemokratische Kunstkritiker und spätere enge Mitarbeiter Friedrich Eberts, Robert Breuer, dies folgendermaßen: „Zwar verwendet Mebes auch hier schon das System des nach der Straßenfront zu offenen, also nur dreiseitig umbauten Hofes; aber es gelingt ihm noch nicht, den kennzeichnenden Schädling der großstädtischen Bauweise, den auf das baupolizeilich gestattete Minimum gedrängten, allseitig umbauten Hof, auszuschalten" (Breuer 1915: 112).

Ornamente auf. Sein frühes Meisterwerk entwickelt Mebes dann von 1907/08 in der sogenannten Siedlung Steglitz II zwischen Grillparzer- und Rückertstraße (vgl. Bild 5.2). Auf dem 16.542 qm großen Grundstück errichtet Paul Mebes 130 Wohnungen. Statt das schmale und tiefe Grundstück wie bisher üblich in mehreren Hinterhöfen zu staffeln, legt Mebes eine das Grundstück durchlaufende zwanzig Meter breite Privatstraße an, die, von beiden Richtungen kommend, jeweils in der Mitte an der linken Seite eines viereckigen, aber nicht quadratischen Platzes mündet. Auf der jeweils zur Straßeneinmündung gegenüberliegenden Seite des Platzes setzt sich die Straße fort. Somit ist die Sichtachse verschoben und eine Durchsicht von der Rückert- zur Grillparzerstraße nicht möglich. Die in der Regel dreistöckigen Häuser sind konstruktiv mit Backstein gebaut und zur Privatstraße hin mit handgestrichenen roten Ziegeln verblendet. Die Hinterseiten der Häuser sind glatt verputzt. An den Einfahrten zu den Verkehrsstraßen sowie an der Platzsüdseite markieren vierstöckige Kopfbauten mit Rundfenstern im Dachgeschoss und hohem Walmdach einen Kontrapunkt zur regulären vorstädtischen Bauweise. Durch die Verwendung von Halbbogenfenstern im Erdgeschoss und rechteckigen Fenstern in den darüber liegenden Stockwerken, dem Wechsel von Rundbogenlauben, über alle Stockwerk sich erstreckende, teils hölzerne, teils steinerne Lauben- und Loggienachsen sowie unterschiedliche Geschosshöhen und verschiedenem Backsteinschmuck über den Eingängen wirkt die Fassade abwechslungsreich und erst auf den zweiten Blick als Wohnanlage *eines* Architekten. Gesimse und rhythmisch abschließende Giebel bestärken diesen Eindruck. Hier wird Mebes' Orientierung an der unregelmäßigen aber dennoch einheitlich wirkenden Bebauung norddeutscher Kleinstädte im Zeitalter des Absolutismus deutlich.

Die Mebes-Biografin Edina Meyer (1972) weist mehrere gestalterische Übereinstimmungen mit historischen Beispielen aus Mebes' Buch *Um 1800* (Mebes 1918) nach. Besonders auffällig sind die „Halbkreisbogenfenster über den Hauseingangstüren und in den hohen Giebelwänden [...] sowie die häufige Verwendung von Dreiecksgiebeln" (ebd.). Ähnlich wie in Lübeck oder den Niederlanden sei bei der Gestaltung des Wohnhofs „zwischen repräsentativer Straßenfassade und privatem Innenbereich unterschieden worden. Ferner wirken auch barocke Repräsentationsvorstellungen bei der Gestaltung der Kopfbauten nach, ohne daß es sich dabei um Übernahmen barocker Formen handelt" (ebd.). „Der Platz im Inneren der Anlage ist gärtnerisch gestaltet und bietet Möglichkeiten der Begegnung. Ferner sind hinter den Hausreihen Spielplätze sowie kleine Nutzgärten, angelegt worden, die durch Gehwege verbunden sind" (ebd: 37, vgl. Bild 5.3). Die Wohnungen sind, mit Ausnahme der Kopfbauten, in denen sich drei Wohnungen pro Stockwerk befinden, als Zweispänner um das Treppenhaus gruppiert. In allen Wohnungen ist durch die Ost-West-Lage Querlüftung möglich. Die meisten Wohnungen sind Drei-Zimmer-Wohnungen. Alle haben ein Bad und WC, was es so bis dato nur im teuren bürgerlichen Wohnungsbau gab.

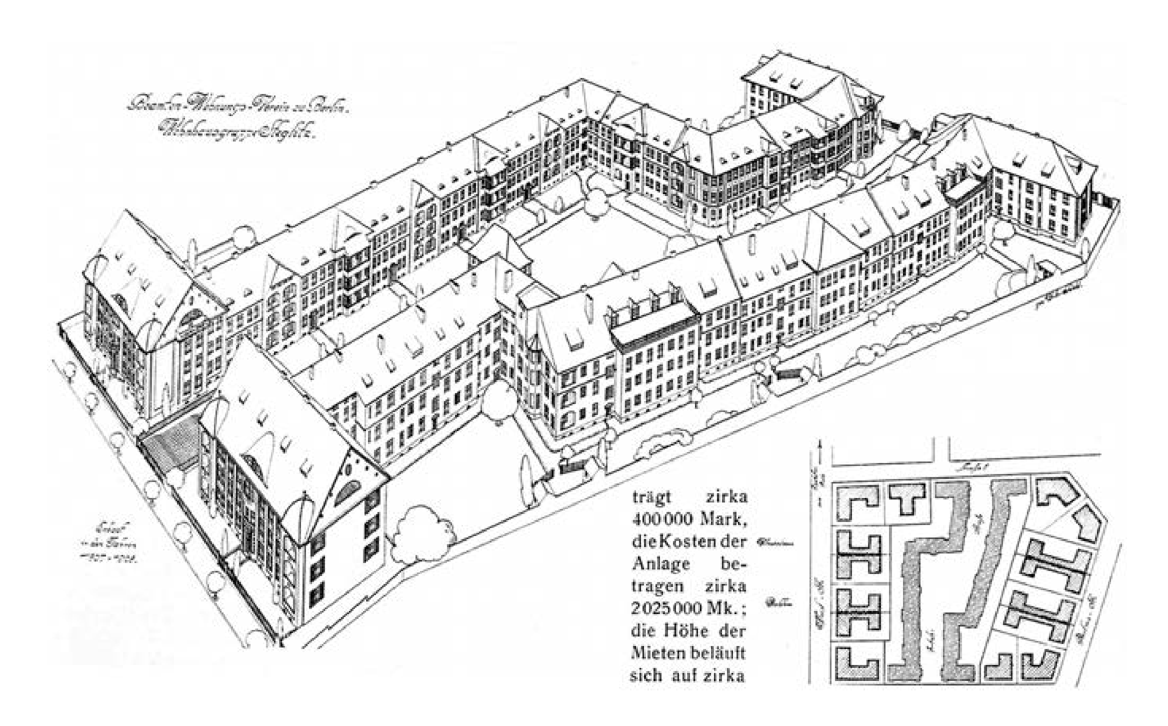


Bild 5.2: Siedlung Steglitz II des Beamtenwohnungsvereins von Paul Mebes (1909)

Der Herausgeber der 1902 gegründeten neuen Architekturzeitschrift *Der Baumeister* und Gewinner des *Wettbewerbs Groß-Berlin* von 1910*,* Hermann Jansen (vgl. Kap.5.8),[493] lobte die „künstlerisch wie sozial vorbildliche Anlage" (Jansen 1909: 54). Die „[...] Fassaden bieten ein freundliches, trotz aller Schlichtheit vornehmes Architekturbild und lassen den Wunsch laut werden, dass auch unsere öffentlichen Strassenbilder wieder ein ähnliches Gepräge der Ruhe und Wohlanständigkeit tragen mögen. Die rhythmisch sich wiederholenden Giebel, gewölbten Loggien und die in hellen Farben gehaltenen, freundlich wirkenden Holzgalerien sorgen für eine ausreichende Abwechslung des Bildes" (ebd.). Auch die Innengestaltung der Häuser findet seine volle Zustimmung. „Die Hauseingänge und Treppenhäuser machen in jeder Weise einen erfreulichen und gediegenen Eindruck im Gegensatz zu einem Durchschnitt der Berliner Mietshäuser, wo Marmor, Gold und Spiegel noch immer unglaubliche Orgien feiern" (Jansen 1909: 51). Er würdigt, dass „auf die Ausstattung der Wohnungen besondere Sorgfalt verwendet, jeder überflüssige Prunk aber vermieden [wird]" (ebd). Jansen sieht als Aufgabe des Architekten beim genossenschaftlichen Wohnungsbau, dass „er mit einem Minimum von Geldaufwand doch das Durchschnittsmass der Ausstattung überschreiten und ausserdem noch ‚Kunst' in sämtliche Räume

493 Im *Baumeister* vertrat er die ästhetischen Positionen der ‚traditionsbewussten Modernisierer' in der deutschen Architektur wie Theodor Fischer, Ludwig Hoffmann und Alfred Messel (vgl. Jansen 1908a).

hineintragen soll“ (Jansen 1909: 53). Diese Aufgabe habe Mebes hervorragend gelöst, und das werde ihm vom Auftraggeber, den Mietern und auch der Fachwelt hoch angerechnet werden. Die Anlage sei Ausdruck der „Gesundung unseres Wohnungswesens“ (ebd.: 54) und wegweisend „für die Mitglieder, wie für die Allgemeinheit, die sich nach dem Gefühle sehnt, dass Wohnen eine Freude, ein Genuss und nicht ein notwendiges Uebel“ (ebd.) sei. In der Retrospektive bezeichnet Edina Meyer das Projekt als „wegweisende Anlage“ (Meyer 1972: 36).



Bild 5.3: Siedlung Steglitz II des Beamtenwohnungsvereins von Paul Mebes (1909)

Seinen eifrigsten Fürsprecher fand Mebes in dem jungen Architekten und später bedeutenden Architekturtheoretiker Walter Curt Behrendt, der auch Mebes’ theoretisches Werk *Um 1800* (Mebes 1918) neu edierte. In seiner Dissertation stellt Behrendt die Baugenossenschaften wegen ihres qualitativ hochwertigeren Wohnungsbaus als positives Gegenbeispiel zu den privaten Wohnungseignern dar. Dabei erwähnt er namentlich „eine ausgedehnte Wohnhausgruppe des Beamtenwohnungsvereins zu Berlin, die nach Entwürfen des Regierungsbaumeister Mebes ausgeführt ist“ (ebd.: 80). Zuerst ging Behrendt in der neugegründeten *Neudeutschen Bauzeitung* auf Mebes’ frühe Wohnhausanlagen in Charlottenburg und Schöneberg ein. Den Wohnungen attestiert er „für den inneren Ausbau die größte Sorgfalt der ästhetischen Durchbildung“ (Behrendt 1909: 6).

„Man wird in Berliner Miethäusern vergeblich nach Wohnungen suchen, die bis in die letzten Einzelheiten so vollkommen die Grundsätze einer zweckmäßigen, einfachen Ausstattung durchgeführt zeigen" (Behrendt 1909: 33). Eine ähnliche Wertschätzung für Wohnungsbauten erfuhren seitens der Fachpresse zur selben Zeit nur Walter Koeppen und Alfred Messel.[494] Der Beamten-Wohnungsverein selbst ist im zehnten Jahr seines Bestehens davon überzeugt, „dass die Genossenschaft berufen ist, neben den Rücksichten auf die Zweckmäßigkeit des Wohnens auch ästhetische Fragen nicht vernachlässigen zu dürfen" (Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 20). Auch Albert Gessner (1909), selbst ein bedeutender Mietshausarchitekt, nimmt in seinem Buch „Das deutsche Miethaus",[495] in dem er im Textteil auf dessen vielfältige Probleme und im Bildteil auf positive Beispiele eingeht, ausführlich auf die ersten beiden Wohnanlagen Mebes' Bezug. Insgesamt neun Fotografien und drei Grundrisse sowie die perspektivische Ansicht der Anlage Steglitz II werden präsentiert (ebd.: 8-22), so viele wie sonst von keinem anderen Architekten außer vom Autor des Bandes.

Eine ähnliche Anlage wie in Steglitz entwickelt Mebes dann ein Jahr darauf an der Lindenstraße (heute Grabbeallee) in Niederschönhausen unweit des heutigen Bürgerparks Pankow. Der Baugrund ist knapp 1500 Quadratmeter größer als in Steglitz, sodass hier 34 Wohnungen mehr als in Steglitz entstehen. Auch hier erschließt Mebes das Gelände, diesmal in Form eines rechtwinkligen Dreiecks, mithilfe einer gekrümmten, sich in der Mitte zu einem Platz erweiternden Privatstraße. Zusätzlich zu dieser finden sich wie in Mebes' Schöneberger Projekt vier zu den Grundstückskanten offene, großzügige und gärtnerisch gestaltete Höfe. In diese wurde der vorhandene Baumbestand integriert. Ebenso wie in Steglitz sind die Gebäude in der Regel dreistöckig, mit handgestrichenen, roten Ziegeln verblendet und mit Loggienachsen, hölzernen Laubenrisaliten sowie mit monumentalen Drecksgiebeln an den Kopfbauten zur Straße gestaffelt. Auffällig ist der „turmartige Aufbau" (Meyer 1972: 43) am Platz in der Mitte der Privatstraße. Im Gegensatz zur Steglitzer Anlage gibt es hier jedoch weniger Unregelmäßigkeiten, weshalb die Anlage einheitlicher wirkt. Dagegen orientieren sich die Wohnungsgrößen und Grundrisse am Steglitzer

494 Koeppen zum Beispiel für seine Wohnanlage im Auftrag des Vaterländischen Bauvereins an der Pankower Wollankstraße (vgl. Gessner 1909: 30f.), Messel z. B. für seine Bauten für den Berliner Bau- und Sparverein von 1892 an der Proskauer Straßen (vgl. Bräning 1909: 106).

495 Dieses Buch gibt einen guten Überblick über den zeitgenössischen Wohnhausbau in Deutschland. Dabei wird deutlich, dass der Berliner Wohnhausbau im Gegensatz zum süddeutschen, etwa in München, Stuttgart und auch Dresden, bereits deutlich vereinfacht und rationalisiert ist. In den anderen deutschen Großstädten (mit Ausnahme Breslaus, wo Hans Poelzig wirkt) wird den lokalen Traditionen noch immer unter großzügiger Verwendung von Erkern, Pilastern und Risaliten nachgeifert.

Vorbild. Alle Wohnungen erhalten mit ihrer süd-westlichen Ausrichtung direkte Sonneneinstrahlung.

Die Anlage in Niederschönhausen wurde in der Fachpresse äußerst wohlwollend besprochen und mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, „beispielsweise dem „Ehrenpreis der Stadt Leipzig“ (Meyer 1972: 44). Das *Zentralblatt der Bauverwaltung* sieht durch die Anlage der Privatstraße sowohl funktionale Forderungen als auch die Wertsteigerung der Anlage sowie malerische Reize gewährleistet.[496] Auch die Farbigkeit der Backsteinverblendung wird gegenüber den üblichen Berliner Stuck- und Putzfassaden lobend erwähnt. Der Sozialdemokrat Robert Breuer lobt später:

> Es ist nun wirklich ein Vergnügen, zugleich ein soziales wie ein architektonisches, zu sehen, wie Mebes aus der Vernunft dieses Grundstückes einen geradezu idealen städtebaulichen Plan herausholte. [...] Die Bebauung solch eines großen Blocks ist nicht mehr damit erledigt, daß zigarrenkistenartig Vorderhaus, Seitenflügel und Quergebäude aufgestellt werden; jetzt gilt es, eine städtebauliche Anlage, sozusagen eine Kleinstadt, oder, wie Mebes es in Niederschönhausen machte, gar eine Gartenstadt innerhalb der Blockgrenzen zu schaffen. [...] Da es jetzt ein Vorn oder Hinten kaum noch gibt, kann Mebes die Treppenhäuser und die Küchen- und Wirtschaftsräume ganz nach Belieben, bald hier, bald dort hinlegen. So zeigt sich, daß auch die kleinste Wohnung ihre Individualität bekommen kann, wenn sie als Zelle in einem großen, einheitlich gedachten Organismus von dessen Gesundheit und Logik profitiert. [...] Es versteht sich nun von selbst, daß Mebes den sozialen und guten bürgerlichen Geist, den er in den Grundriß dieses wahrhaft modern bewältigten Baublocks projizierte, auch in der äußeren Gestalt der Häuser, der Straßen und der Plätze versinnlichte. Es wird bewiesen, daß das mehrgeschossige Großhaus sehr wohl eine völlig einwandfreie Gestalt bekommen kann, und daß solche eine einheitlich geregelte Siedelung von Kasernen für Großstädter geradezu frisch und schön zu wirken vermag. (Breuer 1915: 113)

Breuer würdigt Mebes’ Schaffen als vorbildlich und lobt ihn im Vergleich zu dessen zeitgenössischen Architektenkollegen.[497] Er sieht Mebes’ Ansatz, sich auf die

496 „Auf diese Weise wird eine verhältnismäßig große Anzahl von Wohnungen durch die begehrte Aussicht nach der Straße wertvoller. Außerdem aber wird durch diese Einblicke in die stattlichen Vorhöfe mit Bepflanzung und schönem Baumbestand der ganzen Anlage ein hoher malerischer Reiz verliehen, der eine Zurückhaltung in den Architekturformen zuließ, die aus Sparsamkeitsrücksichten wohl angebracht war, ohne dabei den Eindruck des Kümmerlichen auch nur im geringsten aufkommen zu lassen. Auch hier ist in vorsorglichster Weise auf Besonnung und Durchlüftung Rücksicht genommen worden“ (Nitze 1912: 197).

497 „Man muß sich fragen, wie würde solch eine Aufgabe, wie sie Mebes da zu lösen hatte, erledigt worden sein oder vielmehr verdorben worden sein, wenn der ortsübliche Bauunternehmer oder der kalte Akademiker, der alles könnende Polytechniker oder der wilde, sich genialisch gebärdende Experimentator über sie gekommen

Architektur um 1800 zu beziehen, in der Praxis bestätigt, da „der zum Klassizismus abklingenden Barock“ (Breuer 1915: 110) der Menschheit „die bedächtig zur Selbständigkeit erwachte, am bequemsten und am sichersten weiter zu entwickeln und auf die letzten Endes noch nicht gar soviel weitergekommene Gegenwart anzuwenden ist“ (ebd.). Besonders gelobt wird Mebes für die ‚Wiederentdeckung‘ des Backsteins, der in den Zeiten Ludwig Hoffmanns für öffentliche Gebäude und im privaten Mietskasernenbau völlig aus der Mode gekommen war. Der Backstein wird nun wieder als heimische Konstruktions- und Schmuckelement wahrgenommen, welcher auf der Suche nach einer ‚deutschen Bauweise‘ unerlässlich sei.[498] Das Gesamturteil Breuers über Mebes könnte besser kaum sein: „Das ist nun gerade das Gesunde und Schöne an den Bauten von Mebes, daß man immer spürt, wie er als ein einsichtiger und gefühlvoller Politiker allen Ansprüchen der ihn bedrängenden Faktoren Genüge schuf, und wie er dabei doch seinem formalen Plan, der in der Architektur um 1800 wurzelt, Erfüllung gab“ (Breuer 1915: 111). Und: „Durch die sehr entscheidenden Verbesserungen, die Mebes für das großstädtische Wohnwesen geleistet hat, wird er der Baugeschichte angehören“ (Breuer 1915: 112).

Auch das offizielle *Zentralblatt der Bauverwaltung* lobt die beiden ersten großen Wohnanlagen von Mebes als vorbildlich[499] und attestiert dem Architekten, in der Lage zu sein, „perspektivische Reize hervorzuzaubern und Bilder von beglückender Abrundung zu erzeugen, wie sie in Groß-Berlin selten sind“ (Nitze 1912: 185). Dabei offenbart das Blatt den Geschmack der Zeit mit seiner Vorliebe für Gleichmäßigkeit und Monumentalität.[500] Außerdem wird deutlich,

---

wären“ (Breuer 1915: 111). Er lobte „die in ihrer ruhigen Sachlichkeit und wohlklingenden Klarheit anspruchslose Lösung, die Mebes fand“ (ebd.).

498 „Der Backstein ist das rechte nordische Material; neben den verputzten Herrenhäusern, wie sie von der nachbarocken bis zur klassizistischen Zeit gebaut worden sind, gibt es in der Mark nichts Charaktervolleres und nichts Gewaltigeres als die Backsteingotik. Es ist sehr erfreulich, daß die Architekten, die mit diesem, unserer Landschaft eingeborenen Material umgehen können und seinen eigentümlichen, aus der Miniatur des einzelnen Steines zur Monumentalität der Mauer sich steigernden Rhythmus beherrschen, sich mehren. Mebes gehört zu ihnen. Mit Glück weiß Mebes das Zierliche und Klingende des Backsteins für ländliche Einfamilienhäuser zu benutzen; nicht weniger geschickt aber ist er, wenn es gilt, die mannhafte Energie (die versteckte Gotik) des Backsteins für das bürgerliche Großhaus, für die Vermenschlichung der Mietskaserne, zu benutzen“ (Breuer 1915: 112).

499 Das offiziöse ZdB beschäftigte sich normalerweise nicht mit dem Wohnungsbau, da dieser keine öffentliche Angelegenheit war. In diesen Fällen, der Bauherr war der Beamten-Wohnungs-Verein, handelte es sich aber offensichtlich zumindest um die Bautätigkeit im öffentlichen Interesse.

500 „[...] längs der das Gebäude aufteilenden Privatstraßen entstand eine geschlossene Bebauung, die sich baupolizeilich als Seitenfügelanlage ansehen ließ und die

dass die aufwändige Gestaltung der beiden Anlagen ökonomisch ein durchschlagender Erfolg war.[501] In den Tageszeitungen wurden diese Wohnanlagen als formal private Gebäude nicht besprochen. Dort erschienen nur Kritiken zu herausragenden dezidiert öffentlich Bauvorhaben, wie sie in den vorigen Kapiteln untersucht wurden.

Im Zuge einer ersten Überproduktionskrise im Mietwohnungsbau und dem Erstarken der Gartenstadtbewegung versucht der Beamten-Wohnungs-Verein mit einem ersten Gartenstadt-Projekt in Berlin sowohl auf die sich verändernden Bedürfnisse seiner Mitglieder einzugehen als auch ein neues Publikum zu erschließen.[502] Als Architekt der sogenannten „Gartenstadt Zehlendorf"[503]

Vorteile und Schönheiten der Reihenbebauung bei einheitlicher Durchführung in mustergültiger Weise zum Ausdruck brachte. Die Ausnutzung der Unregelmäßigkeiten des Zuschnittes und der Erhebungen im Gelände führte zu städtebaulich höchst reizvollen Lösungen. Die Zusammenfassung und Verteilung der einheitlich ausgebildeten Massen bei straffer Linienführung brachte fast monumentale Wirkungen hervor" (Nitze 1912: 184).

501 „Die beiden Wohnhausgruppen in Steglitz und Niederschönhausen haben einen Kostenaufwand von fast 4 100 000 Mark erfordert. Der Gesamtwert des Haus- und Grundbesitzes der mehr als 9000 Mitglieder zählenden größten deutschen Baugenossenschaft übersteigt gegenwärtig bereits 40 Millionen Mark" (Nitze 1912: 198).

502 „Die Flucht auf das Land und die Gartenstadtbewegung haben in den letzten Jahren eine so grosse Ausdehnung angenommen, dass die Genossenschaft an der Frage nicht gleichgiltig vorübergehen kann. Der innigste Wunsch des Menschen, im eigenen Hause nach Belieben schalten und walten zu können, und die Räume nach eigenem Geschmack zu gestalten und zu schmücken, hat auch in den Kreisen unserer Mitglieder das Verlangen wachgerufen, in den Besitz von Häusern zu gelangen. Von dem Grundsatz ausgehend, dass die Vorteile des gemeinschaftlichen Eigentums der Genossenschaft auch der Allgemeinheit zugute kommen müssen, hat der Vorstand sich zwar nicht entschließen können Erwerbshäuser zu bauen, die von einzelnen kaptalkräftigen Mitgliedern gekauft werden, er hofft aber, die Frage dadurch lösen zu können, dass er Typenhäuser, die unter besonderem Dache 5 bis 8 Räume enthalten, errichtet durch unkündbaren Mietvertrag Mietlustigen zur Verfügung stellt" (Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 20).

503 „Obwohl sie nur zum Teil mit den Vorstellungen der Gartenstadtbewegung übereinstimmt, wurde sie als Gartenstadt bezeichnet." (Meyer 1972: 64). Weder eine Heterogenität der Bewohnerschaft noch die Verbindung der Wohnanlage mit Industrie, Handwerk und Landwirtschaft wurden angestrebt. Zudem ist die *Gartenstadt Zehlendorf* „keine Stadtneugründung mit gemeinschaftlichen Einrichtungen, sondern an ein bestehendes Wohngebiet angeschlossen" (ebd.) Deshalb handelt es sich eigentlich eher um eine „Gartenvorortsiedlung" (ebd.: 65). „Die von Mebes & Emmerich benutzten Anführungszeichen machen deutlich, daß sich die Verfasser der Ungenauigkeit der Bezeichnung bewußt waren. In den

fungiert wieder Paul Mebes. Sein Auftrag lautete für den ersten Abschnitt, 38 Hausgruppen mit 274 Wohnungen zu konzipieren, in denen sich die Mieter als „eigener Herr im Hause“ (Meyer 1972: 68) fühlen konnten. Hierzu wurden die Häuser durch Vor- und Rücksprünge, (z. T. scheinbar) versetzte Geschosshöhen, differenzierte Fassadenblenden und weitere gestalterische Mittel „individualisiert“ (Meyer 1972: 68). So macht die Gartenstadt Zehlendorf „den Eindruck einer von mehreren Bauherren und Architekten erstellten Anlage. Trotz dieses Eindruckes ist die einheitliche Gesamtkonzeption erkennbar“ (Meyer 1972: 72). In Zehlendorf verwendete Mebes bisher am konsequentesten die Gestaltungselemente der von ihm so geschätzten Zeit um 1800 und „entsprach mit den von ihm entwickelten Formen den bürgerlichen Vorstellungen seines Bauherrn ebenso wie seiner Mieter“ (ebd.: 76).

5.4 Die „Tuschkastensiedlung“ am Falkenberg in Grünau bei Berlin

Erst im Jahr 1913 entsteht in Groß-Berlin die erste Gartenstadt nach dem Programm der Deutschen Gartenstadtgesellschaft (vgl. Kap. 2.8).[504] Sie wird von der *Gemeinnützigen Baugenossenschaft Gartenvorstadt Groß-Berlin GmbH*, einer Tochter der Gartenstadtgesellschaft, in Alt-Glienicke, einem Vorort der damals noch unabhängigen Stadt Köpenick gebaut. Ganz in der Nähe befindet sich die erste Siedlung der *Arbeiter-Baugenossenschaft Paradies*, eine der ersten „gartenstädtisch orientierten Genossenschaften im Umland Berlins“ (Neumann-Cosel 1993: 45). Zum Architekten wird Bruno Taut bestellt, der sowohl den Gesamtplan als auch die einzelnen Häuser entwirft, mit Ausnahme eines Hauses, dessen Architekt Heinrich Tessenow ist. Durch eine großzügige Hypothekenübernahme des preußischen Staates, „der dadurch sein wohlwollendes Interesse an dem gemeinnützigen Unternehmen zu bekunden wünschte“ (Bauwelt 1913: 22), kann dieses Projekt als öffentlich-genossenschaftlich gelten. Ursprünglich

zeitgenössischen Veröffentlichungen wird diese Einschränkung nicht gemacht und von der Gartenstadt Zehlendorf gesprochen“ (ebd.).

504 Im Jahr 1912 fragt ein Leser der Zeitschrift *Der Städtebau* „Warum gibt es noch keine Gartenstadt in Berlin?“ (Wehl 1912: 33). Zuvor veranlasste die Gartenstadtgesellschaft Siedlungen in Dresden Hellerau, Straßburg, Nürnberg, Königsberg, Magdeburg sowie weiteren Städten (vgl. Bauwelt 1913: 21). Die Siedlung des *Beamtenwohnvereins* in Zehlendorf von Paul Mebes wird ebenfalls als Gartenstadt bezeichnet (vgl. Kap. 5.3). Allerdings gab es hier keine direkte Einflussnahme der Gartenstadtgesellschaft. Dagegen ist der preußische Staat als fiskalischer Förderer des *Beamtenwohnvereins* wie auch in der *Gartenstadt Falkenberg* indirekt an dem Siedlungsbau beteiligt.

waren 1500 Wohnungen für 7.500 Bewohner geplant. Kriegsbedingt wurden bis 1916 nur 128 Wohnungen fertig gestellt.

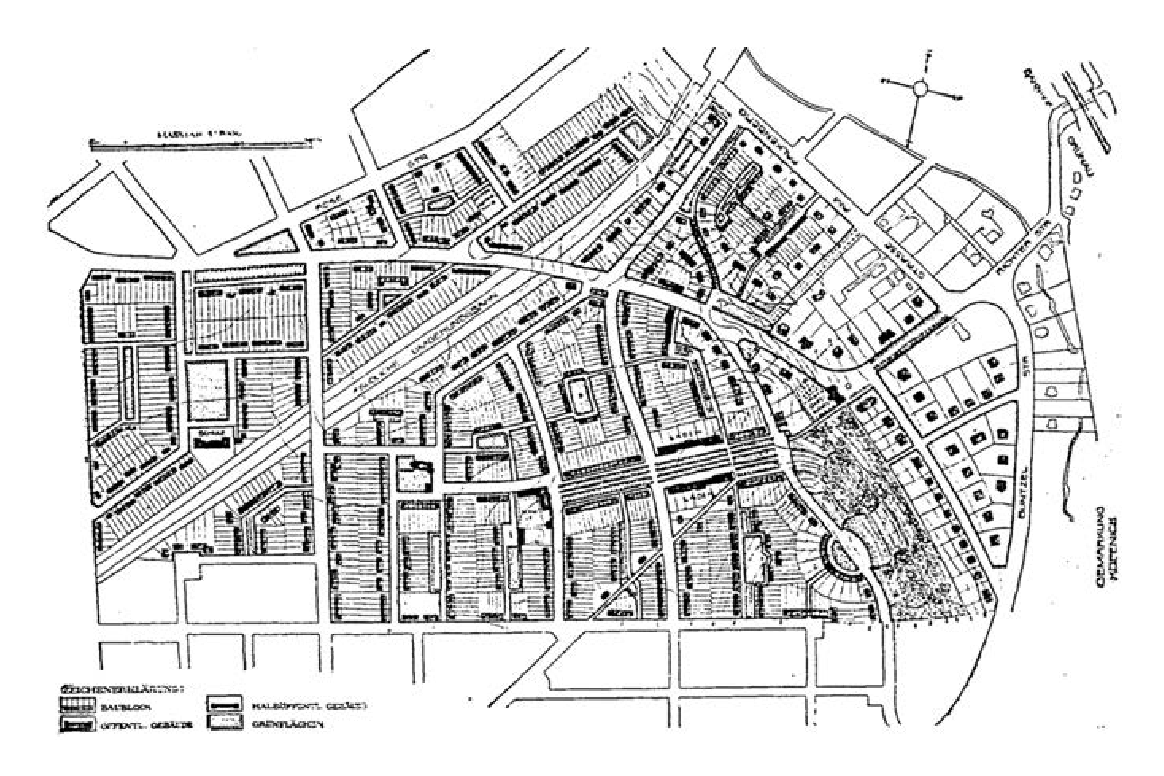


Bild 5.4: Bebauungsplan der Gartenstadt-Falkenberg von Bruno Taut

Die verschiedenen baulichen „Schwierigkeiten erschienen in dem vorliegenden Bebauungsplan sehr glücklich überwunden" (Bauwelt 1913: 22), namentlich, dass sich die Straßenzüge „unter Wahrung des landschaftlichen Reizes den Höhenkurven [der Umgebung] anpassen" (ebd.) (vgl. Bild 5.4). Damit sind die die Topografie des Falkenbergs antizipierenden Reihen- und Mehrfamilienhäuser im Gartenstadtweg gemeint. Diese sind teilweise in Bezug zur Straßenkante versetzt, womit die im Wesentlichen verwendeten zwei Bautypen abwechslungsreich wirken und einen Kontrast zur typischen Berliner Blockrandbebauung bilden. Der Bebauungsplan kombiniert auf undogmatische Weise die geschwungenen Straßenzüge einer ‚malerischen Stadtplanung' im Sinne Camillo Sittes mit den Prinzipien orthogonaler und diagonaler Ordnung, wobei erstere überwiegen.

Die als erstes fertig gestellten Reihenhäuser mit 34 Wohnungen am Akazienhof, einer „platzartigen Innenstraße von 35-40 Meter [...], die im Stil der alten märkischen Dorfauen mit zahlreichen Baumreihen angelegt" (ebd. 1913: 22) wurde, erinnern in ihrer ornamentlosen Einfachheit an englische Reihenhaussiedlungen (vgl. Bild 5.5). Allerdings wirken sie durch versetzte Anordnung zur Straße weniger schematisch als jene (z. B. in der ersten englischen Gartenstadt

Letchworth). Sie integrieren ländliche Aspekte des Wohnhausbaus durch ihre großen Gartenanlagen mit vielen Streuobstbäumen. Auffällig ist die großzügige Freiraumplanung[505] und der markant bunte Anstrich der Häuser. Die *Bauwelt* sah die Aufgabe „[…], in der äußeren Architektur die Charakterisierung der inneren Wohnungsbedürfnisse auf die einfachste Form zu bringen" (Bauwelt 1913: 23), als von Taut hervorragend gelöst an. Der Architekturtheoretiker und -kritiker Julius Posener erkennt wesentlich später darin „die Entdeckung eines sozial viel wertvolleren Planens jenseits der wilhelminischen Konvention" (Posener 1979: 560).



Bild 5.5: Gartenstadt Falkenberg, Reihenhäuser im Akazienhof, gebaut 1913-1916, Architekt Bruno, Foto: unbekannt (nach 1920)

Aufgrund der Farbigkeit bezeichnete ein Reporter des *Berliner Tageblatts* mit dem Kürzel *bh* die Siedlung als „Kolonie Tuschkasten" (Berliner Tageblatt 1915). Damit kreierte er – wissentlich, wie dem Artikel zu entnehmen ist – einen Markennamen, der die „Gartenstadt Falkenberg vielleicht bekannter werden [lässt], als sie es bisher durch alle Bemühungen ihrer Gründerin geworden ist" (ebd.).

505 Mindestens 15 Prozent des Baulandes sind für Grünflächen vorgesehen (vgl. Bauwelt 1913: 22).

Diesen Namen will der Reporter aus dem Munde eines Privateigentümers aus der Nachbarschaft in Grünau gehört haben, dem die Siedlung „doch zu bunt geworden" (ebd.) sei. „Ja, einige in ihrem Farbempfinden besonders tief verletzte Seelen verlangten vom zuständigen Gemeindevorstand schleunigst den Erlaß einer Verordnung zum Schutze des Ortsbildes gegen die Verunstaltung" (ebd.). Der Reporter selbst schwankt in seiner Beurteilung zwischen Verständnis für die „Protestler" (ebd.) und Verteidigung des Architekten.[506] Von einem Kollegen wurde Bruno Taut dagegen nach eigenen Angaben als „verhaftungswürdig" (Taut 1919: 12) bezeichnet. Er selbst sah diese Anfeindungen als Ausdruck militaristisch geprägter ästhetischer Auffassungen: „Feldgraue, gräuliche Zeiten müssen auch graue, gräuliche Farben haben" (Taut 1919: 12).

Für ihn war die Farbigkeit ein Mittel, aus dem gräulichen Todeskult der Kriegsjahre auszubrechen, den Menschen eine lebensbejahende Heimat zu geben und aus dem Leben ein Fest zu machen.[507] Während die Zustimmung der Bewohner für die Farbigkeit laut Taut (ebd.) sehr groß war, überwog bei den Architekturkritikern und der allgemeinen Öffentlichkeit die Ablehnung. Lediglich Adolf Behne, Werkbundmitglied und späterer Propagandist des Neuen Bauens, unterstützte Taut mit einem Hinweis, der auch als anti-militaristisch gelesen werden kann: „die Typen- und Reihenhäuser, die aus ökonomischen Gründen beibehalten werden müssen, werden durch die wechselnde Färbung individualisiert. Die Gefahr der Uniformität wird durch das Hilfsmittel der Farbe sehr glücklich beseitigt!" (Behne 1913: 250). Er setzt die Farbigkeit in Beziehung zu politischen und ökonomischen Verhältnissen: „Wie das Verhältnis des Gartenstädters zur Gartenstadt die Mitte hält zwischen Freiheit und Gebundenheit, hält sie das farbige Haus zwischen dem Typ und dem Eigenhaus!" (ebd.).

Bei der Innengestaltung bezog sich Taut auf „das alte bunte Bauernzimmer und de[n] Patrizierwohnraum im alten Hansehause" (Taut 1919: 12). Dem „Gerümpel der bisherigen Möblierung" (ebd.) wollte er eine farbige Einfachheit entgegenstellen, die, so seine Meinung, wieder auf alte architektonische Gestaltungsprinzipien zurückgriff.[508] Keine Bilder an den Wänden, einfache und nur notwendige Möbel sowie eine Absage an geblümte Überzüge und Vorhänge waren seine innenarchitektonischen Gestaltungsprinzipien. Mit dem generellen

506 „Unsere sandige Mark mit ihrer herben Landschaft kann kräftige, leuchtende Farben sehr wohl vertragen und verlangt geradezu danach, und wenn [...] die Gartenstadt Falkenberg mit ihren bunten Häuschen hierin vorbildlich und zum mindesten anregend wirkt, so wird man sich die ‚Kolonie Tuschkasten' auch gerne gefallen lassen" (Berliner Tageblatt 1915).

507 „Ja, alles soll ein Fest, sein, Arbeit, das ganze Leben und auch der Tod" (Taut 1919: 12).

508 „Erst die Biedermeierzeit brachte den Begriff einer bürgerlichen Gemütlichkeit und die völlige Verdrängung des architektonischen Prinzips, eine Gemütlichkeit die recht zur Muffigkeit wurde" (Taut 1910: 12).

Verzicht auf Vorhänge und Gardinen wandte er sich gegen „die Angst vor fremden Blicken" (ebd.) die er als „Qual unserer Zeit" (ebd.) bezeichnete. Es ging ihm um nichts weniger als eine „neue Kultur" (ebd.) der Offenheit. Dies wird besonders deutlich, wenn er sich positiv auf „orientalische Sitten" (ebd.) im Bereich des Wohnens bezog; Sitten, die er als nicht als „fremd und örtlich gebunden" (ebd.) empfand, sondern als „allgemein menschenwürdig" (ebd.). Er sah in dieser Beziehung die außereuropäische Welt dem alten Kontinent voraus. Dies bedeutete einen vollkommenen Gegensatz zu Schultze-Naumburgs Diskreditierung der orientalischen Lebensweise (vgl. Kap 2.8). Im Wissen um diese unterschiedlichen Bezüge auf den Orient verwundert es nicht, dass Schultze-Naumburg die modernistische Stuttgarter Weißenhofsiedlung später als „Araber-Dorf" (Schultze-Naumburg 1929: 138) zu diskreditieren versuchte, was 1940 den Druck einer diesbezüglichen Propagandapostkarte stimulierte.[509]

Die äußere Form der Gartenstadt nach den Überlegungen Bruno Tauts bildet den Rahmen für eine vom bürgerlichen Vorstadtidyll abweichende soziale Praxis, die den meisten Nachbarn in Grünau und Alt-Glienicke ebenso wenig gefallen haben dürfte wie der Anstrich der Häuser. Beredtes Beispiel davon sind die Erinnerungen von Agathe und Ulrike Otto, die zu den ersten Bewohnerinnen der Gartenstadt gehörten.

> Familie Otto zog 1913 in die Gartenstadt, in das einzige nicht von Bruno Taut erbaute Haus. […]. Da die Gartenstadtbewegung personell eng verquickt war mit der Berliner Künstlerszene, haben die Schwestern Leute wie Erich Mühsam, Heinrich und Julius Hart und Bruno Wille bei den Eltern ein- und ausgehen sehen. Durch die internationalen Kontakte des Vaters gehörten Fremdsprachen zum Alltag der Familie. Seine Frau Franziska beherrschte drei Sprachen fließend. In der Siedlung wohnten neben Arbeitern vor allem Beamte der ‚Deutschen Reichsbahn'. Höhepunkt eines jeden Gartenstadtjahres waren die Feste. Tausende Berliner pilgerten zu diesem bunten linksorientierten Sommerkarneval mit Umzug und nächtlichem Lagerfeuer. Die bunte Tautfahne wurde vorangetragen. Agathe Sieben erinnert sich: ‚Im Akazienhof war eine große Empore aufgebaut. Dort trat zum Beispiel Erich Weinert auf mit seinem *Lied vom roten Feuerwehrmann*. Auch der Film *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergej Eisenstein wurde gezeigt.' (Schröder/Siebert 2003)

509 Eine Reihenhauszeile von Ernst May in Frankfurt verglich Schultze-Naumburg (1929) mit dem „Moabiter Zellengefängnis; ein im übrigen ausgezeichneter Bau […]. Mit welcher Folgerichtigkeit das bescheidene Wohnhaus diesen Ausdruck nachzuahmen sucht, scheint unerfindlich" (ebd. 101). In der Schrift „Kunst und Rasse" (Schultze-Naumburg 1929) spielt er wohl (auch) auf die Gartenstadt Falkenberg an, wenn er schreibt, dass „man aus den neuesten Kolonien Sträflingskasernen macht, deren gähnende Öde auch nicht dadurch überwunden wird, daß man sie kindlich bunt anstreicht" (ebd.: 112). Allerdings wird hier als bildlicher Bezug wiederum Ernst Mays Siedlung in Frankfurt-Praunheim dargestellt.

Wie erwähnt, wurden im ersten Bauabschnitt nur 128 Wohnungen fertiggestellt. Nach Beginn des Krieges plante die Deutsche Gartenstadtgesellschaft (1915) eine Erweiterung der Anlage exklusiv für Kriegsinvaliden. Hierfür zeichnete Bruno Taut die Pläne (vgl. Taut 1919: 52-62). Aufgrund des erwarteten großen Bedarfs rückte er von der bisherigen Konzeption der freistehenden Mehrfamilienhäuser ab und verband diese mit 26 Einfamilienhäusern zu einem U-förmigen Gebilde. Der offenen Seite des Us wird das sog. ‚Ledigenheim' in einem geschlossenen U gegenübergestellt. Es fällt auf, dass der Grundriss weniger ‚frei' als in der ersten Bauphase war und gedrängter wirkt. Dennoch sind die Baublöcke von großzügigen Grün- und Gartenanlagen umgeben. Diese Planungen wurden, auch nach dem Krieg, nicht realisiert. Da hohe Reparationszahlungen von Frankreich an Deutschland wie nach dem deutsch-französischen Krieg 1871 ausblieben[510] und sogar in die umgekehrte Richtung gezahlt werden mussten, war ein solcher Weiterbau in der wirtschaftlichen Dauerkrise der Weimarer Republik nicht finanzierbar.

5.5 Die Gartenstadt Staaken

Im Jahr 1913 wird „in hohen Regierungskreisen für die folgenden Jahre mit einer erheblichen Steigerung der Rüstungsproduktion gerechnet" (Kiem 1997: 22). Diese sollte in der 14 Kilometer westlich vom Berliner Zentrum gelegenen Stadt Spandau, wo sich große staatliche Rüstungsfabriken befanden, mit der Errichtung einer Arbeitersiedlung unterstützt werden. Die erwähnten Kreise hofften so, Streiks oder andere Störungen des Betriebsablaufs durch die Arbeiterschaft zu verhindern. Sie hatten allen Grund zur Sorge. Denn die Wohnungssituation der Spandauer Rüstungsarbeiter war zu dieser Zeit denkbar schlecht (vgl. Eberstadt 1911).[511] Die Arbeiter konnten sich aufgrund ihres geringen Lohns[512] nur Wohnungen in den Mietskasernen Spandaus leisten, welche sie zumeist auch noch untervermieten mussten. Die Spandauer Mietskasernen standen in punkto Überfüllung, schlechter Ausstattung und der anderen oben beschriebenen Missstände den Berliner Pendants in nichts nach.

510 Auf diese spekulierte die Gartenstadtgesellschaft (1915: 29f.) zur Finanzierung des Vorhabens.

511 „Die Wohnungsverhältnisse der Militärarbeiter in Spandau [...] waren bereits vor dem Kriege ungünstig, weil die private Bautätigkeit in Spandau nicht die genügende Anzahl von Militärarbeiterwohnungen herzustellen vermochte. Während des Krieges haben sich die Wohnungsverhältnisse in Spandau aber noch erheblich verschlechtert [...]" (ZdB 1915: 570).

512 „Ein Straßenkehrer [verdiente] in Spandau mehr als ein gelernter Handwerker in der stattlichen Rüstungsindustrie" (Kiem 1997: 21). Von den fast 80.000 Einwohnern Spandaus waren 1910 30.000 bei den Rüstungsbetrieben angestellt (vgl. ebd.).

Die Arbeitersiedlung für die Spandauer Rüstungsarbeiter wurde vom *Reichsamt des Innern* projektiert. Sie war Teil der sogenannten ‚Burgfriedenspolitik'[513] an der Heimatfront. Die Planungen übernahm 1913 der damals *Staatssekretär* genannte Reichsinnenminister und stellvertretende Ministerpräsident Clemens Dellbrück. Er war seit Herbst 1911 „mit der Vorbereitung der wirtschaftlichen Mobilmachung betraut" (Kiem 1997: 22). Er entschloss sich zur Errichtung einer Gartenstadt vor den Toren Spandaus. Der als Projektleiter eingesetzte Regierungsrat Scheidt[514] ließ im Sommer 1913 eine Genossenschaft der Rüstungsarbeiter gründen.[515] Zur gleichen Zeit erwarb der Reichsfiskus den zwischen der Hamburger und der Lehrter Bahn nördlich des alten Dorfes Staaken gelegenen Baugrund.[516] Von hier aus ist Spandau mit der Vorortbahn sehr schnell zu erreichen. Auch mit dem Fahrrad waren es von hier nur 15 Minuten zu den Rüstungsbetrieben. Kurze Zeit später wurde Paul Schmitthenner von der Genossenschaft auf „warme Empfehlung" (Genossenschaft Staaken 1917, n. Kiem 1997: 26) des Innenministeriums als hauptamtlicher Architekt für das

513 Offiziell wird die ‚Burgfriedenspolitik' zwischen Regierung und Sozialdemokratie erst mit der Reichstagsrede des Kaisers am 4. August erklärt. Dabei verpflichtet sich die sozialdemokratische Parteiführung, Unterschiede hintanzustellen und mit dem Kaiser „durch dick und dünn, durch Not und Tod zu gehen" (Wilhelm II. 1914). Dafür erhält die Arbeiterbewegung gewisse sozialpolitische Zugeständnisse. Die Gartenstadt Staaken ist ein hervorragendes Beispiel dafür, dass diese Politik von langer Hand vorbereitet worden war. Sowohl Sozialdemokratie als auch Reichsführung bewegten sich ab der Jahrhundertwende aufeinander zu, forderten und förderten das Entstehen einer „Volksgemeinschaft" (Wehler 1995: 951). Dieser Begriff griff den vom Soziologen Ferdinand Tönnies (1887) propagierten Gegensatz einer pluralistischen Gesellschaft und einer (ethnisch) homogenen Gemeinschaft auf und spitzte ihn mit dem Versprechen der sozialen Inklusion des gesamten deutschen Volkes zu. Darauf berief sich unter anderem der spätere Staatspräsident in der Weimarer Republik, Friedrich Ebert (vgl. ders. 2017).

514 Adolf Scheidt förderte später, in den 1920er Jahren, im Reichsarbeitsministerium den modernen Berliner Siedlungsbau. Seine in Staaken gewonnenen Erfahrungen gehen unter anderem in die Schrift „Staatliche Wohnungsfürsorge in Preußen" (Scheidt 1920) ein.

515 „Bei dem Gartenstadtexperiment in Staaken zeigt die Verwaltung […] eine ausgeprägte eigene Initiative und Kontrolle. […] Zur Bildung der Genossenschaft werden unter der Arbeiterschaft acht genehme Leute zur Bildung des Vorstands und Durchführung der Organisation ausgesucht" (Kiem 1997: 24).

516 Eine vom Vorbesitzer des Geländes, dem ‚Eisenbahnkönig' Louis Schwarzkopff, um die Jahrhundertwende vorgesehene Bebauung mit Mietskasernen wurde nicht realisiert, da dessen Betrieb nach Wildau übersiedelte und er an dieser Stelle keine Arbeiterwohnungen mehr benötigte. In der Folge war das Grundstück über zehn Jahre Spekulationsobjekt. Es kostete den für die Lage vergleichsweise hohen Preis von 700.000 Reichsmark für 350.000 qm (vgl. Kiem 1997: 22, Stahl 1917: 11).

Projekt angestellt. Schmitthenner, ein aus dem Elsass stammender junger Architekt, hatte bei Theodor Fischer (vgl. Kap. 2.9.2) und Richard Riemerschmid gearbeitet, bei letzterem zu der Zeit, als dieser die Gartenstadt Hellerau bei Dresden realisierte. In den Jahren 1911 bis 1913 war Schmitthenner erstmals leitender Architekt beim Bau der Gartenstadt Carlowitz bei Breslau.

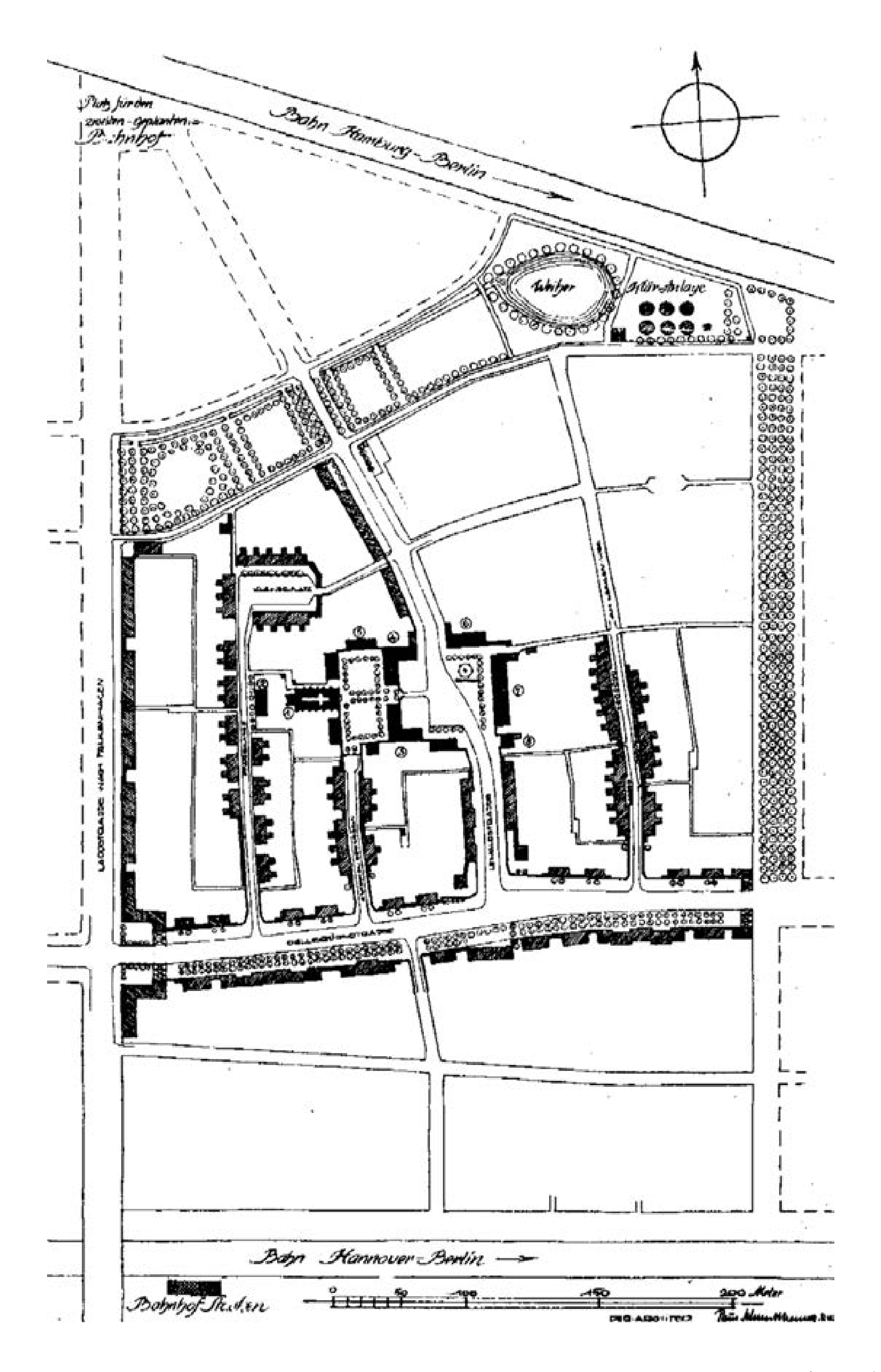


Bild 5.6: Bebauungsplan Gartenstadt Staaken von Paul Schmitthenner (1913)

Schmitthenners Bebauungsplan orientiert sich – ähnlich wie der Bruno Tauts in Falkenberg – an den natürlichen und technischen Gegebenheiten.[517] Neben den beiden das Baugebiet im Norden und Süden begrenzenden Bahntrassen ist ein nördlich gelegenes Sumpfgebiet zu beachten, ansonsten findet sich hier eine typisch märkische Landschaft, „tischplattes Gelände, kein Baum vorhanden und so recht was man reizlos nennt" (Schmitthenner 1928, zit. n. Kiem 1997: 28). Das Sumpfgebiet wird als Grüngürtel frei von Bebauung gehalten. „Im Prinzip zeigt der Bebauungsplan der Gartenstadt Staaken eine ziemlich regelmäßige Anlage. [...] Das Motiv zur Krümmung der ansonsten weitgehend gerade geführten Verkehrswege wird allenfalls aus der rechtwinkligen Einmündung in eine übergeordnete Straße abgeleitet" (Kiem 1997: 29).[518]



Bild 5.7: Gartenstadt Staaken, Delbrückstraße

517 Die folgende Beschreibung des Bauplans und der Bebauung bezieht sich auf die genaue Analyse von Karl Kiem (1997).

518 Der wahrscheinlich bedeutendste Architekturhistoriker der Moderne in Deutschland, Julius Posener, lobt 1987, dass die Gartenstadt Staaken im Gegensatz zu denen in Dahlem und Frohnau „mit einigen einheitlich – und gerade – geführten Straßen" (Posener 1987: 140) aufwarte.

Die Anlage der Siedlung ist mit zentralem Marktplatz, daneben liegendem Kirchplatz und einer deutlichen Abgrenzung nach außen einer Kleinstadt nachempfunden. „Die Hausgruppen weisen in sich immer eine Symmetrieachse auf. In ihrem Bezug untereinander dagegen sind Spiegelungen und Achsen oft nur angedeutet und nie streng durchgeführt. Die Zeilen können leicht abgeknickt sein oder einen Versprung haben. Ecktypen gibt es nicht. Dafür erfolgt die stadträumliche Einfassung der Ecken in der Regel mit Mauern“ (Kiem 1997: 59).

Schmitthenner verfolgt offensichtlich das Ziel, eine „malerische“ (Kiem 1997: 32)[519] Anlage im Sinne Theodor Fischers zu kreieren, die sich auf die Traditionen der deutschen Kleinstadt beruft und ‚gewachsene‘ Unregelmäßigkeiten durch geplanten Variantenreichtum herzustellen versucht. Diese Art des Städtebaus wurde zur selben Zeit von Paul Mebes (1908) und Paul Schultze-Naumburg (1909) propagiert. Damit widerspricht Schmitthenner auf den ersten Blick auch den städtebaulichen Forderungen Camillo Sittes, der vor künstlich vorgenommenen „Unregelmäßigkeiten, […] erzwungene[n] Ungezwungenheiten [und] beabsichtigte[n] Unabsichtlichkeiten“ (Sitte 1909: 123)“ warnt. Julius Posener findet in der Retrospektive Schmitthenners „künstliche Stadt vollkommen gelungen, […] so gut, daß man die Künstlichkeit der Sache beinahe vergißt“ (Posener 1987: 140).[520] Vom zeitgenössischen Architekturkritiker Fritz Stahl[521] wird Schmitthenner verteidigt. Er kritisiert zwar, „wenn

519 Der zeitgenössische Architekturtheoretiker Hermann Muthesius (vgl. Kap. 2.9.2) versteht darunter „eine willkürliche Gruppierung […], die mit dem Wesen der Sache nichts zu tun hat […]. [Der Architekt] bringt Türmchen, Giebelchen, Erker da an, wo sie ihm für die malerische Gruppe erwünscht erscheinen […]. Er schafft ein Wahngebilde von abstrakter Schönheit […]“ (Muthesius 1902: 55). Darauf bezieht sich auch die scharfe Kritik Julius Poseners (1987: 140), welche in der Auseinandersetzung mit der Gartenstadt Staaken über die wenigen positiv hervorgehobenen Aspekte überwiegt (vgl. FN 520).

520 Die Frage ist jedoch, welche Stadtschöpfung nicht künstlich sei (sondern ‚natürlich‘)? Es steht zu vermuten, dass Schmitthenners Eintritt in die NSDAP im Jahre 1933 und sein Versuch, sich den Nazis anzudienen, dem im selben Jahr emigrierten Posener einen unvoreingenommenen Blick auf das Frühwerk des Architekten verstellt. Zweifellos spielt auch der Zweck der Siedlung in der Abneigung gegen sie eine Rolle: „Die Werkmeister haben den ganzen Tag über Granaten gedreht und kehren zu Feierabend in das Idyll ihrer Häuser zurück“ (Posener 1987: 140). Diesem Umstand zum Trotz bildet sich in der Gartenstadt offensichtlich ein proletarisches Bewusstsein aus: „Auch bei den Reichstagswahlen der Jahre 1932 und 1933 hatten die Linksparteien [KPD und SPD] [hier] die absolute Mehrheit“ (Kiem 1997: 169).

521 Eigentlich *Siegfried Lilienthal*. Er war über drei Jahrzehnte Redakteur beim liberalen *Berliner Tageblatt* und verfasste in dieser Zeit dort fast alle Architekturkritiken. Das zackig-deutsche Pseudonym dürfte er im Angesicht des seit 1890 im Reich grassierenden Antisemitismus angenommen haben.

idyllische Unregelmäßigkeit des Dorfes den Architekten aus der Bahn der streng verstandesmäßigen Planung lockte" (Stahl 1917a: 10). Das „unnachahmliche Gemisch von Einheitlichkeit und Abwechslung" (ebd.), welches die alten deutschen (Klein-)Städte auszeichne, werde aber von Schmitthenner nicht imitiert. Stahl beschreibt die „Aufgabe des Baumeisters einer deutschen Gartenstadt" (Stahl 1917a: 11) folgendermaßen: „[...] es muß eine gewisse Beweglichkeit und Wärme erreicht werden, wie sie die alten natürlich entstandenen Siedlungen des Landes besitzen, aber nicht durch das künstliche Mittel der Nachahmung ihrer Wirkung, sondern durch künstlerische Durcharbeitung der aus der Notwendigkeit abgeleiteten Formen. Diese Aufgabe hat Paul Schmitthenner vortrefflich gelöst" (ebd.: 11). Mit dieser Interpretation spielt Stahl wohl auf das moderne Credo ‚form follws function' an, das ihm, von Louis Sullivan 1896 formuliert, bekannt gewesen sein dürfte. Dieses Credo steht wiederum im Einklang mit den zeitgenössischen Forderungen von Hermann Muthesius.[522] Stahls Interpretation der Gartenstadt Staaken als protomodernes Ensemble ist durchaus nachvollziehbar. Denn die Aufteilung in verschiedene Haustypen der Siedlung ist zuvorderst funktional bestimmt durch die unterschiedliche Größe und soziale Stellung der dort vorgesehenen Mieter:

> Etwa ein Drittel der Häuser der Gartenstadt ist als Einfamilienhäuser errichtet: sie enthalten drei Wohn- und Schlafzimmer, die Wohnküche und Spülküche. Die kleineren Wohnungen, die nur ein oder zwei Zimmer haben, sind Vierfamilienhäusern untergebracht. Jede hat natürlich eine große Wohnküche, die neueren außerdem die Spülküche. Fast alle haben Badegelegenheit.[523] [...] Auch ist fast allen ein Stallgebäude zugeteilt worden, das Platz für einige Stücke Kleinvieh bietet [...]. Zu jeder Wohnung gehört ein Garten von 150 qm, der von der Genossenschaft eingerichtet und mit einem Bestand von Spalier-, Busch-, und Zwergobst versehen worden ist. (Stahl 1917a: 11)[524]

522 „Die Architektur hat, wie jedes andere Kunstwerk, ihre Wesenheit im Inhalt zu suchen, dem sich die äussere Erscheinung anzupassen hat" (Muthesius 1902: 50).

523 Der Umstand, dass nicht alle Wohnungen mit einem Bad ausgestattet sind, stößt auf Kritik in der Genossenschaft. Doch Mitbestimmung der Nutzer bei der Bauplanung spielte damals noch keine Rolle; Schmitthenner ändert die Ende 1913 vorgelegten Baupläne nicht mehr und schreibt später: „Ich glaube nicht, daß unsere Großeltern, die diese Einrichtung im allgemeinen nicht hatten, deshalb weniger sauber waren als ihre Enkel" (Schmitthenner 1920: 263). Außerdem: „[...] neben der modernen Badeeinrichtung kann einer ein Schmutzfink bleiben innerlich und äußerlich" (ebd: 264).

524 Auch die innere Aufteilung der Häuser erfolgte nach pragmatischen Gesichtspunkten. „Der Zuschnitt der Wohnungen bezieht sich auf traditionelle Muster. Er geht von der Küche als Mittelpunkt des Familienlebens aus" (Kiem 1997: 39).

Schmitthenner hat für die ganze Anlage fünf Gebäudetypen entwickelt. Diese werden jedoch durch verschiedene Komponenten der Türen, Fenster, Portale, Freitreppen und diverser Dachelemente sehr abwechslungsreich gestaltet, „daß ein lebhaftes Straßenbild entsteht" (Posener 1987: 140).[525] Einzelne Haustypen haben bis zu 13 verschiedene Varianten (vgl. Kiem 1997: 37). Dadurch wirkt die Gartenstadt einheitlich, aber nicht einförmig. Am markantesten sind wohl die dem Potsdamer *Holländischen Viertel*[526] nachempfundenen zweistöckigen Giebelhäuser. Sie werden vor allem an den beiden Plätzen der Siedlung eingesetzt, aber auch in der Straße *Zwischen den Giebeln*, wo sie als Einfamilienreihenhäuser nebeneinanderstehen. Im Allgemeinen sind die Häuser verputzt, „nur zur Umrahmung der Türen und Giebel und etwa für die Treppen ist der Backstein herangezogen" (Stahl 1917a: 14). Als Ausnahmen sind die öffentlichen Gebäude, die Schulen und das Kaufhaus vollständig mit Backstein ausgeführt. „Die öffentlichen Gebäude der Gartenstadt Staaken sind unabhängig von dem Typenprogramm des Wohnungsbaus individuell entworfen. Von letzteren unterscheiden sie sich durch die größere Baumasse, die reichere Detailgestaltung und die teureren Materialien. Auch die Lage im Zentrum, vorwiegend an Markt- und Kirchplatz, verdeutliche ihre besondere Stellung" (Kiem 1997: 110). Öffentliche und private Räume sind durch „mannshohe Mauern" (Kiem 1997: 59) getrennt. „Diese sind meistens verputzt und mit einer Rollschicht abgedeckt, gelegentlich nur geschlämmt. Im Zentrum der Siedlung und zur Abgrenzung öffentlicher Räume kommt auch Sichtmauerwerk zur Anwendung" (Kiem 1997: 59).

Als Ersatz für eine Stadtmauer sind die außen gelegenen Häuser monumentaler als die innen liegenden, sie fungieren als „bewohnte Stadtmauern" (Stahl 1917a: 14). Hier kommen Varianten der vom Biedermeier beeinflussten Mehrfamilienhaustypen 2 und 3 zum Einsatz ebenso wie in den mit 36 Meter Breite etwas überdimensionierten Hauptstraßen der Dellbrück- und der Lewaldstraße.[527] Dort werden diese beiden Haustypen geschickt zusammengefasst, sodass sie ein

525 „Für die erste Bauphase 1914/15 hat Paul Schmitthenner 21 verschiedene Eingangstüren entworfen" (Kiem 1997: 50).

526 Das Holländische Viertel wurde von 1732 bis 1744 auf Befehl des ‚Soldatenkönigs' Friedrich Wilhelm I. von dem niederländischen Architekten Johann Boumann im Zuge der zweiten Potsdamer Stadterweiterung geplant und unter Friedrich II. fertiggestellt. Es ist mit seiner einheitlichen Fassadengestaltung nach niederländischem Vorbild ein in Deutschland besonderes Beispiel des barocken Städtebaus.

527 Die Straßenbreite bedeutet einen Verlust von „20 0000 qm Bauland […] auf denen 100 Familien mehr hätten wohnen können" (Stahl 1917: 12). „Zur Anlegung dieser Straße ist die Gartenstadt durch die Verwaltungsbehörden gezwungen worden, weil nach Ansicht dieser Behörden die Straße später eine Verkehrsstraße zu werden verspricht und deshalb von vornherein in der demnächst nötigen Breite auszubauen war" (ZdB 1915: 571).

städtisches Antlitz ausbilden. Gegenüber der Einmündung kleiner Seitenstraßen werden diese ‚städtischen' Wohnblöcke mit Giebeln akzentuiert, sodass sie einen Abschluss der Nebenstraßen bilden.[528] An den Eingängen zur Siedlung sind diese Haustypen zu stattlichen Torbauten kombiniert, deren Monumentalität durch jeweils zwei Durchgänge mit Halbrundbogen betont wird. Die Dächer werden durch Gaubenfenster in ihrer barocken Bauweise hervorgehoben.

Die politische Ästhetik der Siedlung ist eng verwoben mit dem Zweck, dem Auftraggeber und dem historischen Kontext. Das Reichsamt als *de facto* Bauherr wollte einen Gegenpol zu den Mietskasernen der Großstadt schaffen, die als Brutstätten des Lasters,[529] „des verstiegensten Radikalismus" (Oppenheimer 1917: 4),[530] der „fürchterlich zunehmenden Wehruntauglichkeit der Männer und der Stillunfähigkeit der Frauen"[531] (ebd.: 3), ja des „Kommunismus" (ebd.: 6)

528 „Auf der Südseite der Delbrückstraße haben die Häuser, stadträumlich gesehen, die Funktion, den von Norden einmündenden Erschließungsstraßen einen architektonischen Halt zu geben" (Kiem 1997: 65).

529 „[…] die Folgen dieses widernatürlichen Systems [der] vierstöckigen Monstergebäude" (Oppenheimer 1917: 3) seien „die letzte Ursache" (ebd.: 4) für „den entsetzlich zunehmenden *Kriminalismus* unserer *Jugend* [im Orig. gesp.]" (ebd.). Dort aufgewachsene Kinder kämen früh in Kontakt „mit dem erwachsenen Abhub der Großstadt, mit Prostituierten und Verbrechern" (ebd.: 4). Franz Oppenheimer war ein liberaler jüdischer Nationalökonom und Soziologe, der als Vordenker eines ‚dritten Weges zwischen Kommunismus und Kapitalismus' gilt. Er war Hochschullehrer des späteren ‚Vaters der sozialen Marktwirtschaft', Ludwig Erhardt.

530 „*Die politische Standfestigkeit, die leibliche und sittliche Gesundheit, die Wohlfahrt des Volkes stehen in äußerster Gefahr* [m Orig. gesp.]. *Die deutsche Rassenkraft ist ernstlich bedroht* [m Orig. gesp.]" (Oppenheimer 1917: 5). Zudem hatte Oppenheimer „Sorge um den Staat […] und um das Volk […]" (Oppenheimer 1917: 5). In diesen Zitaten wird das Bemühen vieler intellektueller Juden deutlich, sich im 1. Weltkrieg als ‚gute Deutsche' zu zeigen, was mitunter, wie in diesem Fall, dazu führt, die deutsche ‚Volksgemeinschaft' zu propagieren. Doch auch Oppenheimer hat diese ‚patriotische' Haltung im Nationalsozialismus nichts genutzt. Er emigrierte 1933.

531 Bereits 1909 hatte Ludwig Feuth im *Mitteilungsblatt der Gartenstadtgesellschaft*, darauf hingewiesen, dass „die Wehrkraft des Landes von Jahr zu Jahr [sinkt] infolge des stetigen Niedergangs der Zahl der Gestellungspflichtigen" (Feuth 1909: 66). Auch Feuth sieht die Ursache hierfür in der schlechten Wohnsituation. Bemerkenswert daran ist, dass bereits zu diesem Zeitpunkt in einer von der ‚großen Politik' eigentlich weit entfernten Zeitschrift sowohl von der Gefahr des Krieges als auch der Notwendigkeit der Wehrkraftsteigerung durch die Gartenstadtbewegung gesprochen wird. Während des Ersten Weltkriegs wird die Bewegung dann ihren Beitrag für das Vaterland in der Bereitstellung von „Heim und Werkstatt" für Kriegsinvaliden (Deutsche Gartenstadtgesellschaft 1915) und „Kriegerheimstätten" (Häuselmann 1915; Lilienthal 1915) sehen. Dagegen erklärte der preußische

gesehen wurden. Deshalb entschied man sich für eine kleinstädtische Anlage,[532] eine regionalistische Architektur unter Bezug auf ‚nordische' – gemeint sind norddeutsche und niederländische – Haustypen. Paul Schmitthenner war der ‚Chefideologe' des Deutschen Heimatschutzbundes, Paul Schultze-Naumburg, wohlbekannt.[533] Er hatte sowohl dessen Buch über den (deutschen) Städtebau (vgl. Schultze-Naumburg 1909) gelesen als auch Kenntnis von der Heimatschutzpublikation über friderizianische Kleinsiedlungen (vgl. Kuhn 1915). Vor allem in dem Bezug auf das *Holländische Viertel*, aber auch in der Anlage des Gesamtplans sowie der Haustypen sind barocke Vorbilder deutlich erkennbar. Dabei ist zu bedenken, dass, worauf hier bereits mehrfach hingewiesen wurde, der Barock der Lieblingsstil Wilhelms II. war.[534] Der Bau der Siedlung Staaken war als kriegswichtiges Vorhaben privilegiert gegenüber den meisten anderen Bauvorhaben, die eingestellt worden – zum Beispiel dem Bau der Gartenstadt *Am Falkenberg*. Die kriegsbedingte Steigerung der Baukosten um 37% (vgl. Kiem 1997: 92) wird vom Reichsministerium in Kauf genommen, der Arbeitermangel wird zum Teil durch russische Kriegsgefangene kompensiert (vgl. ebd.). Allerdings werden 1916 auch die letzten Reste der *pro forma* genossenschaftlich gefassten Bauträgerschaft geschleift und „durch die Übertragung sämtlicher Befugnisse auf den Regierungsrat Adolf Scheidt wird in Staaken die Diktatur der letzten Kriegsjahre vorweggenommen" (Kiem 1997: 92). Die Fertigstellung der Gartenstadt Staaken ist nun mehr denn je eine staatliche Aufgabe.

Die öffentliche Bewertung der Gartenstadt fällt aufgrund der Kriegsereignisse knapp aus. Das offizielle *Zentralblatt der Bauverwaltung* lobt in kargen Sätzen: „Die einzelnen Wohnhausformen sind zu sehr ansprechenden Gruppen vereinigt, so daß die Gartenstadt Staaken auch in städtebaulicher Beziehung

---

Finanzminister von Rheinbaben noch 1903 anlässlich der Grundsteinlegung einer Wohnsiedlung des Beamten-Wohnungs-Vereins: „[...] und wenn wir im Vertrauen auf Gott die Hand an das grosse Werk legen, so geschieht das, weil wir wissen, dass über uns auf diesem irdischen Boden einer Herr walte, der den Frieden uns verbürgt, unser Kaiserlicher und Königlicher Herr, der nur das eine Ziel vor Augen hat, das Wohl seiner Untertanen zu fördern, und das köstlichste Gut seinen Untertanen zu erhalten: Den Frieden" (Rheinbaben n. Beamten-Wohnungs-Verein 1910: 12).

532 In solch einer Anlage sah man die gegenseitige Kontrolle besser gewährleistet: „Ordnet den Mann in eine kleine Gemeinschaft ein, in der jeder jedermanns Aufseher und Zensor ist, und ihr gebt ihm allen Halt, dessen er bedarf" (Oppenheimer 1917: 6). Außerdem, so meinte man, entsprach eine kleinstädtische Anlage besser dem ‚deutschen Wesen'.

533 Vgl. Kiem (1997: 179, Fn. 385).

534 Allerdings interessierte sich dieser nicht für Wohnarchitektur – außer für den Adel – sodass keine Bewertung des Kaisers über die zeitgenössischen Siedlungen überliefert sind.

einen sehr befriedigenden Eindruck machen wird“ (ZdB 1915: 572). Wichtiger ist ihm die Feststellung, dass „man aber durch den Einheitsbau eine wesentliche Ermäßigung der Baukosten und damit ein günstiges wirtschaftliches Ergebnis erreicht“ (ebd.) hat. Die im Ullstein-Verlag erscheinende *Bauwelt,* die *Illustrierte Zeitschrift für das gesamte Bauwesen* (so ihr Untertitel), lobt an der Gartenstadt dagegen das „Kunstmittel […], auf das man im Bau von Straßen oder Platzwänden schon fast verzichtet hatte, [den] Rhythmus“ (Paulsen 1916: 10). Durch die beschriebenen Variationen komme es dazu, dass „das gleiche Haus siebzigmal in einer Reihe [steht], ohne daß es langweilig wirkte“ (ebd.: 12). Das Resümee lautet: „Staaken ist eine Einheit“ (ebd.). Paulsen sieht Staaken als Vorbild für weitere Gartenstädte und befürchtet für massenhaften Kleinhausbau in der Zukunft, dass sich vermeintliche ästhetische Kriterien, wie sie kritisch schon von Muthesius (1907) beschrieben wurden, über Funktion und Wirtschaftlichkeit hinwegsetzen: „Kommen auch auf dieses Gebiet die Aestheten bekannter Prägung, kommt der Dilettantismus und die Vielgeschäftigkeit, die schon im Kunstgewerbe die Entwicklung stört, so kann noch vieles verdorben werden“ (ebd.: 13).

Die Verwobenheit der Baugeschichte der Gartenstadt mit dem Krieg offenbart sich weiterhin darin, dass nach Abschluss der ersten Bauphase wesentlich einfacher und billiger gebaut wurde. Dies zeigt sich exemplarisch an der qualitativ unterschiedlichen Bebauung der Straße *Am Langen Weg*. Während der südliche Teil in der ersten Bauphase bis 1915 durch einen großen Variantenreichtum und die Verwendung von Schmuckelementen wie gemauerte Vorgartenabsätze auffällt, ist der nördliche Abschnitt, der ab Ende 1916 entsteht, gezeichnet durch formale Kargheit und das Fehlen von abwechslungsreicher Gestaltung (vgl. Kiem 1992: 92f.). „Ganz offensichtlich ist das deutsche Kaiserreich im dritten Kriegsjahr ökonomisch, militärisch und politisch weitgehend am Ende, so daß es nur noch zu kleinen und einfachen Häusern reicht. Mit deutlichem Kontrast stoßen in der Mitte des Langen Weges die erste und die dritte Bauphase aneinander: Auf der einen Hälfte drückt sich das prosperierende, reiche und vielfältige Land im Frieden aus, dem entgegen steht die durch den Krieg hervorgerufene Armut mit ihrer Strenge“ (Kiem 1992: 105).

Bei aller Ambivalenz des gesellschaftlichen Kontextes der Siedlung Staaken weist sie doch in mehrfacher Hinsicht in Zukunft.[535] Mit der Beschränkung auf wenige Bautypen, der Standardisierung der Bauteile, der Gesamtkonzeption durch einen Architekten und der Ausrichtung der Bauten auf die Versorgung seiner Bewohner mit quantitativ und qualitativ ausreichendem Wohnraum, Licht, Luft und grünen Erholungsflächen nimmt sie die Planungs- und Konstruktionsprinzipien der Berliner Siedlungen der Moderne in den Zwanziger

535 Zu diesem Schluss kommt auch die *Bauwelt*: „Die Lehren, die Staaken bietet, werden anderen Siedlungen zugute kommen“ (Paulsen 1916: 12).

Jahren vorweg. In der „Ästhetik der Gartenstadt“ (Stahl 1917a: 10) findet die „soziale Absicht“ (ebd.) eine „ganz neue Form“ (ebd.).

5.6 Politisch-ästhetischer Vergleich der drei Berliner Vorkriegssiedlungen

Im Vergleich der Staakener Siedlung von Paul Schmitthenner mit der fast zeitgleich entstehenden Kleinsiedlung *Am Falkenberg* zeigen sich viele Parallelen. Auch Bruno Taut verwendete dort vormoderne Haustypen, die, wie bei Schmitthenner, deutlich von der Architektur Theodor Fischers beeinflusst waren. Beide beziehen sich in den Grundrissen auf ländliche Häuser, allerdings weisen Tauts Häuser bereits eine Trennung von Küche und Wohnzimmer auf. Beide Siedlungen lassen sich als „perspektivisch-barocke Anlage“ (Posener 1987: 141) begreifen, „welche jedoch bezeichnende Abweichungen von der Symmetrie“ (ebd.) aufweisen. Der größte *formale* Unterschied[536] liegt im Verzicht auf Ornamente und in der Farbigkeit der *Tuschkastensiedlung*, während Schmitthenner bei der Gartenstadt Staaken überwiegend auf farblose Putzfassaden und weiß getünchte Vorderfronten mit Barock- und Renaissancegiebeln setzte.[537] Dadurch werden die (wenigen) Haustypen in Falkenberg „individualisiert“ (Behne 1913: 249), während die (vielen) Häuser der Großsiedlung Staaken im Vergleich dazu uniform erscheinen.[538] In heutiger Sicht auf die beiden weitgehend unzerstört gebliebenen Siedlungen wirkt dieser Unterschied noch krasser. Allerdings ist die Gartenstadt Staaken längst nicht in so einem guten konservatorischem Zustand wie die Gartenstadt Falkenberg, die nach der Grundsanierung und dem Neuanstrich 1993 mit modernen Fassadenfarben

536 Der größte *allgemeine* Unterschied ist in der unterschiedlichen Größe der Anlagen zu sehen: Die Gartenstadt Staaken ist bereits in gewissem Maße eine Großsiedlung, bietet sie doch mit ihren 800 fertiggestellten Wohnungen 1917 knapp 5.000 Menschen eine Unterkunft. Dagegen ist die Siedlung *Am Falkenberg* eine ausgesprochene Kleinsiedlung: Bis 1917 wurden dort nur 33 von 1.500 geplanten Wohnungen fertiggestellt. Dies hatte seine Ursache in der Knappheit von Baumaterialien und dem Facharbeitermangel aufgrund des Krieges. Im Gegenzug dazu war die Gartenstadt Staaken als kriegswichtiges Bauvorhaben bis 1917 auf direkte Weisung des Innenministeriums von großen Beschränkungen befreit.

537 Paulsen (1916: 12) bemerkt dazu: „Daß Schmitthenner der Farbe großes Gewicht beigelegt hat, versteht sich von selbst“ (ebd.). Doch er verweist darauf, dass Schmitthenner größeren Wert auf die Gartenbebauung zwischen den Häusern als Teil der Architektur legt.

538 Auch in diesem Punkt verweist die Gartenstadt Staaken mehr auf die Zukunft, nämlich auf eines der Kardinalprobleme der modernen Großsiedlung.

auch im Jahr 2017 keine der von Bruno Taut wohl einkalkulierten Verwitterungserscheinungen aufweist.[539]

Im Vergleich mit der Gartenstadt Zehlendorf von Paul Mebes muss zunächst darauf hingewiesen werden, dass sich beide Anlagen auf historische Vorbilder beziehen. Während sich Mebes aber das bürgerliche Stadthaus aus der Zeit um 1800 zum Vorbild nahm, war es für Schmitthenner das ländliche Haus dieser Zeit.[540] Zudem ist Schmitthenners Bezug auf das *Holländische Viertel* in Potsdam unverkennbar, während Taut sich bei der äußeren Gestaltung nach eigenen Angaben an der norddeutschen Hansebauweise orientiert. Diese wiederum ist aber auch ein weiteres Vorbild Schmitthenners. Die Anlage in Staaken war von Beginn an darauf ausgerichtet, Wohnen, Industrie und zusätzliche gärtnerische Subsistenzproduktion zu vereinigen. Dagegen ist die Gartenstadt Zehlendorf eine reine Wohnsiedlung, bei der die Gärten die Funktionen für eine gesunde Freizeitgestaltung übernehmen. Wie *Am Falkenberg* ging es in Zehlendorf vor allem darum, individuelle Haustypen zu schaffen, allerdings für bürgerliche Bedürfnisse, wogegen die Taut-Siedlung eine stark gemischte Mieterschaft hatte. Die Gartenstadt Staaken war eine Proletariersiedlung.

Alle drei Bebauungspläne kombinieren orthogonale mit geschwungenen Straßenführungen und sind in Kenntnis von Hermann Muthesius' (1904) *Englischem Haus* entstanden, wenn auch keiner der drei Architekten in seinen schriftlichen Erläuterungen einen expliziten Bezug dazu herstellt. Die größten Unterschiede liegen in der Größe und der städtebaulichen Konzeption der Anlagen. Während Paul Mebes keine eigene Siedlung konzipierte, sondern seine Gartenstadt Zehlendorf an die vorhandene Infrastruktur anschloss, waren die Gartenstädte Falkenberg und Staaken als Siedlungen mit eigenen Versorgungseinrichtungen wie Schulen und Läden geplant. In Staaken wurde das auch so realisiert. Bedeutende Unterschiede bestehen vor allem auch in der realisierten Größe der Anlagen. Gestalterisch ist Mebes' Gartenstadt am aufwändigsten, was aber auch an der Entstehung in Friedenszeiten liegt.[541] Wie erwähnt wurden die Gestaltungskriterien der Gartenstadt Staaken in der zweiten und

539 „Taut hat mit der zunächst einsetzenden Schwächung der Putzfarbe durch den Einfluß der Luft von vornherein gerechnet, d. h. er hat die Farben um einen bestimmten Grad stärker aufgetragen, als sie auf die Dauer wirken sollen" (Behne 1913: 249). Eine auch im Sinne der UNESCO-Welterbekonvention „authentische" (Unesco 2008: 79ff.) Fassadenerscheinung vermitteln die Bilder, die kurz vor der Sanierung von der Senatsverwaltung erstellt wurden und auf den Sanierungsbemühungen in der DDR beruhen (vgl. Neumann-Cosel 1993: 44). Im Vergleich dazu wirkt die Gartenstadt Staaken von heute wiederum gar nicht uniform.

540 Was sich vor allem in der nicht vorhandenen Trennung von Küche und Wohnzimmer und der Zusammenlegung von Bad und WC zeigt.

541 „Die Gartenstadt Staaken bietet im Vergleich zur Zehlendorfer Anlage einen geringeren Komfort, kleinere Zimmer und Wohnungen. Das hängt vor allem mit

dritten Bauphase im Krieg revidiert und immer einfacher gehalten. Zudem ist hier die Typisierung und Rationalisierung am konsequentesten umgesetzt worden. Eigentlich verweist also die Anlage Schmitthenners architektonisch am deutlichsten in die kommende Epoche des modernistischen Wohnungsbaus (vgl. auch Nerdinger 1984).

Im architekturhistorischen Vergleich wurde die Gartenstadt *Am Falkenberg* gegenüber ihrer Vorgängerin in Zehlendorf und der zeitgleichen, wesentlich umfangreicheren Entwicklung in Staaken seit jeher als bedeutender angesehen. Während Julius Posener in der Gartenstadt *Am Falkenberg* die „Auflockerung einer strengen Bauform" (Posener 1987: 141) sieht, welche „Ordnung" andeute und „Zwang" vermeide (ebd.), „bedümpeln" seiner Meinung nach (ebd.: 140) Schmitthenners Variationen (auch) den (kundigen) Betrachter. Besonders deutlich wurde die Präferenz der Fachwelt für Bruno Tauts Siedlung mit der vom Berliner Senat betriebenen Nominierung der Gartenstadt für das Weltkulturerbe im Jahr 2008 (vgl. SenStadt 2008, 2016), obwohl sie weder die erste Gartenstadt in Berlin war – sofern man Paul Mebes' Anlage in Zehlendorf als solche erachtet – noch die umfangreichen wegweisenden Rationalisierungsmaßnahmen aufweist wie die Gartenstadt Staaken. Das liegt an dem gesellschaftlichen Kontext, in dem die Anlagen entstanden. Sie prägen die spezifische politische Ästhetik der einzelnen Siedlungen. Während die Gartenstadt am Falkenberg einen dezidiert progressiven Hintergrund aufweist, steht die Gartenstadt Staaken im Kontext der Kriegsplanungen des Deutschen Reiches. Die Gartenstadt Zehlendorf des Beamten-Wohnungs-Vereins wiederum hat ein kleinbürgerliches Gepräge mit starken Bindungen zum preußischen Staat in Friedenszeiten. Somit weist die kleinste der drei Anlagen, die Gartenstadt *Am Falkenberg*, eher durch ihre Mieterschaft, den Bauherren sowie ihren Architekten in die Zeit des kommunalen Wohnungsbaus der Zwanziger Jahre. Unbestrittener Weise war die soziale Praxis in Falkenberg eine grundsätzlich andere als in Zehlendorf. Während sich die Bewohner am Falkenberg als dezidiert links verstanden und das zum Beispiel bei ihren jährlichen Siedlungsfesten auch zum Ausdruck brachten, waren die Bewohner der Gartenstadt Zehlendorf kleinbürgerlich und politisch indifferent. Aber auch in Staaken war die Arbeiterbewegung kulturell verankert, was die Ergebnisse bei den Wahlen in der Weimarer Zeit dokumentieren.

In Anbetracht der genannten Fakten zur Bauweise erscheint es unverständlich, wenn Meyer (1972) davon spricht, dass die genannten drei Siedlungen „nur wenige Gemeinsamkeiten" (ebd.: 75) zeigen. Barbara Neumann-Cosel sieht in Falkenberg sogar eine „Antithese" (Neumann-Cosel 1993: 46) zu den Gartenstädten in Staaken und Zehlendorf. Dies lässt sich jedoch nicht aus bauästhetischen Argumenten ableiten. Plausibler erscheint das Fazit von Karl Kiem.

der unterschiedlichen Bewohnerstruktur und den besseren finanziellen Möglichkeiten des Beamten-Wohnungs-Vereins zu Berlin zusammen" (Meyer 1972: 74).

Dieser macht die Unterschiede zwischen Staaken und Falkenberg zunächst an den verschiedenen regionalen Bezügen fest: hier Potsdam, dort Köpenick. Den Architekten beider Anlagen attestiert er unter Verweis auf Winfried Nerdinger (1988) eine gestalterische Nähe zu Theodor Fischer. Für ihn sind die „architektonischen Übereinstimmungen der beiden Architekten in ihren Siedlungsentwürfen vor beziehungsweise während des Ersten Weltkrieges unübersehbar" (Kiem 1997: 167). Er stellt die Frage, inwieweit es sich bei den von Posener und in dessen Folge auch von Meyer (1972) und Neumann-Cosel (1993) unterstellten ‚großen architektonischen Unterschieden' zwischen Taut und insbesondere Schmitthenner, „um eine Projektion der scharfen politischen Gegensätze zwischen dem ‚roten' Bruno Taut und dem ‚braunen' Paul Schmitthenner handelt" (Kiem 1997: 167).

Für diese Sichtweise sprechen einige Argumente. Der einflussreiche Julius Posener war ein politischer Mensch – er hatte als vor den Nazis geflüchteter Jude allen Grund dazu – und nahm auch die politische Dimension der Architektur war. Das ist einerseits ein großes Verdienst. Andererseits scheint aber die Bewertung der architektonischen Leistungen Schmitthenners getrübt von dessen (kurzem) Engagement für die Nationalsozialisten ab 1933 (vgl. Posener 1979: 629) und für Paul Schultze-Naumburgs traditionalistisch-konservative Architektengruppe *Der Block* ab 1928.[542] In diesem Zusammenhang wird deutlich, wie die politische Ästhetik der Architektur von hegemonialen (Re-)Interpretationen bedeutender Architekturhistoriker und -kritiker auf Jahrzehnte hinaus bestimmt wird,[543] und wie außerhalb der baulichen Artefakte liegende soziale und politische Ereignisse – hier Schmitthenners kurzes Engagement für die Nationalsozialisten und der Kriegskontext – ihre ästhetischen Urteile überformen. Dagegen fällt auf, dass eine positivere Einschätzung Schmitthenners (vgl. Kiem 1992,1997) erst nach Abklingen der Begeisterung für die Moderne und der mit ihr einhergehenden Geringschätzung der historistischen und traditionellen Architektur möglich wurde.

542 Schultze-Naumburg (1928: 117f.) erwähnt in seiner rassistischen Schrift „Kunst und Rasse" unter äußerst wenigen positiven Beispielen für zeitgenössische Architektur zwei Schmitthenner-Bauten (zusammen mit dem Stuttgarter Hauptbahnhof von Paul Bonatz). Auch dieser Umstand war Posener sicher bekannt.

543 Auch die Interpretationen von Werner Hegemann und Karl Scheffler wirkten prägend auf die Sicht der Nachwelt auf die Architektur der Kaiserzeit. Ähnliches hatten wir schon für die bis in unser Jahrhundert reichenden negativen Bewertungen der Leistungen Herrmann Blankensteins und Ernst von Ihnes festgestellt.

5.7 Städtebau – Die „Sanierung" der Berliner Altstadt

Der Städtebau war am Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Disziplin. Angeregt von den Schriften Camillo Sittes (1889) bezog die Fachwelt dessen Kritik der „sprichwörtlichen Langweiligkeit moderner Stadtanlagen" (Sitte 1889: 2) im besonderen Maße auf Berlin, das man hinter den anderen europäischen Metropolen Wien,[544] Paris und London als zurückgeblieben[545] oder gar „hässlich" (Scheffler 1910: 138) empfand. Auch die nach Maßgabe des Hobrechtplans von 1862 errichteten Plätze innerhalb des S-Bahn-Rings, selbst in den bürgerlichen Wohnvierteln der westlichen Vororte, wurden von der Berliner Architekturkritik frei nach Sitte als „Zwickelreste leeren Raumes, welche beim Zusammenschneiden der rechtwinkligen Baublöcke übrigblieben" (Sitte 1909: 98f.), empfunden. Um dem zu begegnen, sollte im Sinne Sittes ein „Städtebau nach künstlerischen Grundsätzen" (Sitte 1889: I) entwickelt werden. Architektur wurde dabei als „monumentale Plastik" (ebd.) verstanden (vgl. Kap. 2.6.1).

Gleichzeitig musste den funktionalen Anforderungen Rechnung getragen werden, welche das neue Verkehrsmittel Eisenbahn mit sich brachte. 1838 fuhr die erste Bahn von Berlin nach Potsdam, zur Reichsgründung gab es bereits acht Kopfbahnhöfe am Rand des Berliner Weichbildes, in denen die ‚Kommunikationen', so nannte man die Verkehrsverbindungen damals, nach Dresden, Görlitz, Küstrin, Frankfurt/Oder, Stettin, Hamburg, Hannover und Magdeburg endeten. Seit 1871 bzw. 1877[546] waren diese Bahnhöfe über die neu erbaute Ringbahn verbunden, welche die alte ebenerdige und unvollständige Verbindungsbahn ablöste. Da die Ringbahn außerhalb bewohnter Flächen und im Osten, Süden und Westen außerhalb des Berliner Weichbildes angelegt wurde, gab es auch durch die teilweise benötigten Viadukte keine nennenswerten Eingriffe in die vorhandene Bausubstanz. Die Anlage der Ringbahn definierte allerdings sehr schnell die Grenze einer rasanten Urbanisierung und löste damit das alte Weichbild ab.

544 „Nothwendig ist noch eine durchgreifende Umgestaltung der inneren Stadt, weil Berlin, so wie es ist […] zurückbleibt hinter Wien […]. Es dürfte auch eine politischen Nothwendigkeit sein, daß sich Berlin von Wien nicht überflügeln lässt" (Orth 1875: 16).

545 „Wenn Berlin auch augenblicklich gegen andere Städte, wie Paris, London, etc. zurücksteht […]" (Orth 1871: 5). Sogar in Bezug auf die Prachtstraße *Unter den Linden* bemerkt der Herausgeber der Deutschen Bauzeitung „Kurzum es haben sich hier […] im wesentlichen [sic!] die ärmlichen Zustände erhalten, welche für das alte Berlin bezeichnend waren und den schlechten Ruf desselben unter den europäischen Metropolen verschuldet hatten" (Fritsch 1887: 465).

546 Der erste Abschnitt wurde 1871 für den Verkehr freigegeben. Er führte von Moabit in östlicher Richtung bis nach Schöneberg. Der westliche Abschnitt wurde 1877 eröffnet.

Gravierender waren die Eingriffe in das Berliner Zentrum beim Bau der Stadtbahn. Als einer der ersten erkannte der Privatarchitekt und spätere städtische und preußische Baurat August Orth (1871, 1875) die Notwendigkeit, die Stadt nun nicht mehr nur unter Orientierung auf die Straßenfluchten zu planen,[547] sondern die Eisenbahntrassen als Entwicklungsschneisen und die Bahnhöfe als zentrale Orte im Stadtgefüge zu planen und miteinander zu verbinden (vgl. Königlich Preußischer Minister 1896*)*.[548] Orth hoffte, dass das neue Massenverkehrsmittel nicht nur das Industrieproletariat vom Land in die neue Hauptstadt befördern würde, sondern dass mit der Anlage von lokalen und regionalen Eisenbahnen auch die Wohnungsnot zu bekämpfen sei. Denn: „der Wohnungsnoth und den zu hohen Mietpreisen [kann] in wirksamer Weise nur [abgeholfen] werden [...], wenn man billigere Grundstücke verwendet. Dieses ist nur möglich durch ein Abkürzen der Entfernungen [...] durch eine Eisenbahn [...]“ (Orth 1871: 3).[549] So wurden die Stadtbahn und die S-Bahn-Radialen zu wesentlichen Elementen der Stadterweiterung, aber auch zur Stadterneuerung. Die Eisenbahnviadukte und Bahnhöfe bilden nicht nur ihre eigene Bauästhetik aus, sie erfordern – vor allen Dingen bei der ab 1882 gebauten Stadtbahn – eine Veränderung in der noch weitgehend mittelalterlichen Berliner Altstadt. Die Stadtbahn ist somit treibend beim ersten größeren Stadtumbau im Berliner Zentrum oder eines ersten, um es mit Harald Bodenschatz zu sagen, „Kahlschlags“ (Bodenschatz 1987:

547 „Es stehen die Eisenstraßen mit den übrigen Straßen in einem innigen Zusammenhang, sie ergänzen und ersetzen sich theilweise“ (Orth 1871: 9). Die rechtliche Voraussetzung für die Entwicklung und Veränderung von Straßen und Plätzen durch Baubeamte der Stadt Berlin war der „Uebergang sämtlicher bisher im Eigenthum des Fiskus noch verbliebenen Straßen und Plätze in das Eigentum und in die Unterhaltspflicht der Stadt“ (Architektenverein 1896: 23) am 1. Januar 1876.

548 „Als besonders wesentlich für die Gestaltung der Großstadt ist das Netz der Eisenbahnen [...]. Bei der Anlage und Regulirung großer Städte muß in neuerer Zeit anders verfahren werden, wie früher, entsprechend den modernen Verkehrs-Verhältnissen. Es sind die Eisenbahnen die großen Hauptzufuhrwerke, die Verkehrsadern geworden und haben die großen auf die Thore einmündenden Chausseen und Hauptstraßen diese Bedeutung ganz verloren. Die Verknüpfung der neuen Verkehrsadern mit dem localen Verkehrs wird eine der Hauptaufgaben der modernen Städtebildung sein“ (Orth 1875: 23f.).

549 Dass eine durch die Vororteisenbahn einsetzende Massenansiedlung in den noch ländlichen Gebieten außerhalb des Bahn-Rings eine weitere Spekulationsrunde auslösen und sich vor allem das gut betuchte Bürgertum dort niederlassen sollte, haben Wirtschaftswissenschaftler wie Rudolph Eberstadt besser verstanden und vorhergesehen. Orth war jedoch Ingenieur und Architekt und begann seine Karriere im technischen Büro der Niederschlesischen Eisenbahn. Dennoch ist der sozialpolitische Hintergrund bei der Forderung nach der Stadtbahn bemerkenswert.

21). Das Initial zur Modernisierung des alten Zentrums war also die Errichtung der Stadtbahn von 1875-1882.[550]

Der Konflikt zwischen der Verschönerung der Hauptstadt und der funktionalen Anpassung an die Bedürfnisse einer Millionen- und Industriestadt wird seit 1904 in der Zeitschrift *Der Städtebau* ausgetragen. Von Theodor Goecke und dem kurz vor Erscheinen der ersten Ausgabe verstorbenen Camillo Sitte begründet, diskutiert die Zeitschrift alle wesentlichen Fragen und Entwürfe des zeitgenössischen Städtebaus, vor allen Dingen auch die Städteausstellung 1903 in Dresden[551] und die Allgemeine Städtebauausstellung 1910 in Berlin.[552] Trotz der drängenden Aufgaben – auch in Anbetracht der allgemein empfundenen Rückständigkeit Berlins gegenüber den anderen europäischen Metropolen – werden bis zum Ersten Weltkrieg nur wenige Projekte realisiert. „Die Anpassung der Altstadt an die Erfordernisse der wachsenden Industrie- und Reichshauptstadt vollzieht sich so ohne Gesamtplan, als punktuelle Antwort auf den Entwicklungsdruck, in Konkurrenz verschiedenster Projekte zueinander“ (Bodenschatz 1987: 24). Die wichtigste städtebauliche Maßnahme am Ende des 19. Jahrhunderts wird in direkter Nachbarschaft zum bedeutendsten städtebaulichen Nachlass Schinkels, der Umgestaltung des Lustgartens, ausgeführt (vgl. Kap. 4.11, Gegner 2018). Es handelt sich um den Durchbruch der Kaiser-Wilhelm-Straße.

Im Nordosten der Altstadt waren mit dem Königsgraben bis zu dieser Zeit immer noch Reste des alten Festungsverlaufs vorhanden, welche weitgehend ungenutzt waren. Der Graben wurde zugeschüttet, und das markante Hochbahnviadukt mit seinen insgesamt fast 600 für Handel und Handwerk nutzbaren Gewölben wurde vom neu entstehenden Bahnhof *Börse* (heute *Hackescher Markt*) bis zur *Jannowitzbrücke* im Halbkreis um die Altstadt gelegt. Dem Bahnverlauf folgend wurde eine neue Straße gebaut, die heutige *Dirksenstraße*. Für die konstruktive Gewölbebauweise der Stadtbahn wurde unter Verwendung

550 Der erste Entwurf Orths war nach Londoner Vorbild „großentheils als Unterpflasterbahn gedacht“ (Ebe 1904: 33). Dies wurde aus Kostengründen verworfen. Erst um die Jahrhundertwende sollte Berlin eine erste Untergrundbahn bekommen.

551 Die Städteausstellung in Dresden war unmittelbarer Anlass zur Etablierung der Zeitschrift *Der Städtebau*.

552 Im Vorwort der ersten Nummer wird deutlich, dass die Herausgeber den Städtebau als eine ästhetisch-politische Disziplin betrachteten: „Der Städtebau ist die Vereinigung aller technischen und bildenden Künste zu einem großen geschlossenen Ganzen; der Städtebau ist der monumentale Ausdruck wahren Bürgerstolzes, die Pflanzstätte echter Heimatliebe; der Städtebau regelt den Verkehr, hat die Grundlage zu beschaffen für ein gesundes und behagliches Wohnen der nun schon in der überwiegenden Mehrheit in Städten angesiedelten modernen Menschen. [...] Der Städtebau hat nicht nur nicht bloß individuellen und kommunalen Interessen zu dienen, sondern hat geradezu volkstümliche und allgemein staatliche Bedeutung“ (Goecke/Sitte 1904: 1).

von gelbem Backstein das Vorbild der Londoner City-Eisenbahntrassen genutzt. Neben dem Bahnhof *Börse* wurde auch der Bahnhof *Alexanderplatz* errichtet. Damit wurde „die Hebung des in Rede stehenden Stadttheiles" (Neuhaus 1888: 431) angestoßen.

Der Reichsgründung und dem damit einhergehenden rasanten Bevölkerungswachstum entsprach auch eine stetige Zunahme des innerstädtischen Verkehrs. Vor allen Dingen die Königsstraße, die den Schlossplatz mit dem Alexanderplatz verband, war nun bereits so überlastet, dass der Warenverkehr mit Lastkutschen nur in den Abendstunden und bis 11 Uhr vormittags erlaubt war (vgl. Schilling 1921: 212). Deshalb projektierte die Stadt ab 1862 eine nördlich zur Königstraße verlaufende leistungsfähige Parallele, die den Lustgarten mit der *Prenzlauer* und der *Schönhauser Straße* verbinden sollte, die *Kaiser-Wilhelm-Straße,* die auch als „innere Stadterweiterung" (Schilling 1921)[553] bezeichnet wurde. Dazu musste nach dem Haussmann'schen Pariser Vorbild eine Bresche durch die nördliche Königsstadt geschlagen werden, welche sich baulich „bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein den Charakter einer kleinen märkischen Provinzstadt bewahrte" (Schilling 1921: 219).[554] Andere Zeitgenossen waren weniger zurückhaltend: „Einen besonders kleinstädtischen und unschönen Eindruck machte und macht in der Hauptsache auch noch jetzt der einzige Platz dieses Stadttheiles, der mit schmalen, ärmlichen Häusern umgebene sogenannte Neue Markt" (Neuhaus 1888: 430). Der liberale Feuilletonist Julius Rodenberg, der als berühmtester Berliner Chronist seiner Zeit gelten kann, bemerkte zu der Gegend: „Ihre Gäßchen und Höfe waren noch so finster und feucht, so schmutzig, höhlenartig und, mitten einer dezenten Umgebung, von einer solchen unsaubern Gesellschaft bewohnt wie vor dreihundert Jahren" (Rodenberg 1886: 194).

Nahezu alle Kommentatoren setzten den baulich-ästhetischen Zustand des Viertels in Beziehung zu seinen sozial ausgegrenzten Bewohnern: „Die Häuser waren heruntergekommen, und bei seiner Abgeschlossenheit war dieser Teil in hohem Grade geeignet, den Sitz des Verbrechertums und der niedersten Prostitution zu bilden" (Schilling 1921: 220f.). Die Konzentration der Prostitution in der nur drei Meter breiten und mit „Höhlen, Hütten und Häusern" (Schilling 1921: 222) bebauten Straße *An der Königsmauer* ist seit 1834 polizeilich belegt. Schilling (1921) bietet in seiner Chronik der von ihm sogenannten „inneren

553 Im Gegensatz zur äußeren Stadterweiterung nach dem Hobrechtplan.

554 „Nicht zu Zwecken der Verschönerung allein [...] hat man hier aufgeräumt und neugeschaffen: sondern es *mußte* geschehen, wenn dem ungeheuren Wachstum Berlin die freie Zirkulation und Entfaltung gesichert, wenn dem immer stärker anschwellenden Strom seines Verkehrs der Weg gewiesen werden sollte. Der erste Faktor dieser Umgestaltung der Königsstadt war die Stadtbahn, und ihr zweiter ist die Kaiser-Wilhelm-Straße" (Rodenberg 1886: 191).

Stadterweiterung“ (ebd.: 207) zahlreiche Belege über Eingaben benachbarter Bürger zur Beseitigung dieser „Unzierde der Stadt“ (Schäfer 1885: 83) bzw. dieses „Schandfleck[s]“ (Fritsch 1884: 420). Nicht näher genannte „Exzesse“ (Schilling 1921: 220), die sich 1861 in der Straße anlässlich der Feierlichkeiten zur Krönung von Wilhelm I. ereigneten, führten zu einem Handeln des Magistrats. Die sich über fünfzig Jahre hinziehende Baugeschichte der *Kaiser-Wilhelm-Straße* kann hier nicht detailliert beschrieben werden.[555] Es sollen im Folgenden nur die wichtigsten Vorgänge für die politische Ästhetik im Städtebaus Berlins dargestellt werden.

Als Begründung für den Bau der Straße wurde in der *Zeitschrift für Bauwesen* vom Direktor der Baugesellschaft die Modernisierung dieses „erheblich zurückgebliebenen ältesten Teils des Reichshauptstadt“ (Neuhaus 1888: 429) genannt,[556] bzw. die Notwendigkeit, dem „notleidenden Stadttheile zu Hülfe“ (ebd.: 432) zu kommen. Das Vorgehen beim Bau der Kaiser-Wilhelm-Straße ist gekennzeichnet durch eine öffentlich-private Partnerschaft: Die Stadt erwarb sukzessive an der Straßenflucht liegende Grundstücke (zum geringerem Teil durch Enteignungsverfahren) und überließ sie einer eigens gegründeten privaten *Baugesellschaft Kaiser Wilhelm-Straße* unentgeltlich. Die Baugesellschaft kaufte weitere nicht unmittelbar an der Straßenflucht liegende Grundstücke auf. Sie wurde dabei durch Hypothekenübernahme und einen Zuschuss in Höhe von 4,5 Millionen Mark mit insgesamt 14,5 Millionen Mark öffentlich subventioniert (vgl. Schilling 1921: 265), eine für damalige Verhältnisse enorme Summe.[557]

Das (ästhetische) Hauptaugenmerk des Projekts lag auf dem zwischen Schloss und Marienkirche gelegenen Teilstück der *Kaiser-Wilhelm-Straße*. Hier lagen mit der Kriegsakademie und dem Joachimsthal’schen Gymnasium auch zwei öffentliche Gebäude, deren „künstlerischer oder geschichtlicher Werth“ (Fritsch 1884: 322) laut dem für die Architekturkritik des ausgehenden 19. Jahrhunderts maßgeblichen Chefredakteur der *Deutschen Bauzeitung* von „untergeordneter und gewöhnlicher Art“ (ebd.) waren und die deshalb ohne Diskussion abgebrochen wurden.[558] Zudem wurde gegen Entschädigung von einer halben Million Mark, gezahlt vom Magistrat an den königlichen Fiskus, ein Drittel des aus

555 Vgl. dazu Schilling 1921: 207-265, Bodenschatz 1987: 25-35.

556 Neuhaus war vorher „technischer Direktor der Berlin-Hamburger Eisenbahn“ (Fritsch 1884: 320). Das zeigt neben der Rolle August Orths die besondere Bedeutung, die die Eisenbahngesellschaften und ihre Ingenieure für die Modernisierung der Altstadt einnahmen.

557 Nur 5,5 Millionen der insgesamt 20 Millionen Mark für Bau- und Grundstückserwerbskosten wurden durch privates Kapital über Aktien aufgebracht.

558 Die Kriegsakademie wurde daraufhin in einem repräsentativeren und besser gelegenen Schinkel-Gebäude an der Ecke *Unter den Linden* und Wilhelmstraße untergebracht, welches 1883 um einen Erweiterungsbau von Franz Schwechten ergänzt

der Renaissancezeit stammenden sogenannten Apotheken-Flügels des Schlosses abgerissen.[559] Hinter der neu geschaffenen Kaiser-Wilhelm-Brücke hinweg wurde die Straße in einer Breite von 26 Metern angelegt.[560] Das entsprach der Breite der im Zuge der Stadterweiterung nach dem Hobrechtplan neu entstandenen Radialstraßen außerhalb der Altstadt. Die im 13. Jahrhundert erbaute Marienkirche, die „von allen Seiten durch Reihen barackenähnlicher Gebäude eng eingeschlossen war" (Neuhaus 1888: 430) wurde zur Straßenseite hin freigestellt, sodass sie vom Lustgarten aus „einen point de vue" (Schilling 1921: 261) bildete. Schilling bemängelt allerdings, dass „die Westfront der Marienkirche […] durch einige architektonisierende Zutaten nicht viel von ihrer Nüchternheit verlieren [konnte]" (Schilling 1921: 262).[561] Auch Fritsch (1887a: 532) kritisiert, dass das „im Aeußern schmucklos bis zur Rohheit" wirkende Baudenkmal nun direkt auf das Auge des Betrachters wirkt.[562] Er empfahl eine zur Straßenflucht hin symmetrische Flankierung der Kirche mit öffentlichen Bauten und einem Martin-Luther-Denkmal. Beides wurde jedoch nicht realisiert.

Direkt hinter der neuen Kaiser-Wilhelm-Brücke über die Spree wurden von den Architekten *Cremer und Wolffenstein* zwei Geschäftshäuser mit jeweils einer an den Ecken gelegenen Werksteinkuppel im wilhelminischen Barockstil gebaut. Dabei war das Ziel, auf der dem Schloss und dem Dom gegenüber liegenden Spreeseite ein repräsentatives Ensemble zu errichten, das mit den

---

wurde; das Gymnasium zog in einen Neubau an der damaligen Kaiserallee in Wilmersdorf, heute Sitz der Musikabteilung der Universität der Künste.

559 Damit wurde auch Platz für den Bau eines neuen und größeren Doms geschaffen, den Julius Raschdorff ab 1894 projektierte.

560 Hinter der Marienkirche war sie nur noch 22 Meter breit.

561 Offensichtlich schämte sich der Sachverständige Schilling für die mangelnde Schönheit und kunsthistorische Bedeutung der ältesten Berliner Kirche. Da man sie (aus historischen und denkmalpflegerischen Gründen) nicht abreißen wollte, sollte sie seiner Meinung weiterhin hinter profaner Bebauung versteckt bleiben. Wie gedrängt diese Umbauung war, vermittelt eine Fotografie um das Jahr 1880 (vgl. Bild 5.8a). Sie belegt aber auch, dass es sich bei dieser keinesfalls um „barackenähnliche[] Gebäude" (Neuhaus 1888: 430) handelte. Neuhaus moniert ebenfalls, dass „dadurch, daß die Marienkirche gegen die neue Straße hin nur freigelegt und ein anderweitiger Abschluß der letzteren gegen den Kirchplatz nicht geschaffen wurde, […] zunächst nur ein sehr unschönes Bild geschaffen worden [ist]" (Neuhaus 1888: 433). Er wünschte sich „neue Baulichkeiten […], welche die Straße in ihrer Bauflucht abschließen und die Kirche wenigstens in ihrem unteren Theile verdecken" (Neuhaus 1888: 434).

562 „Bei der Anlage der Kaiser Wilhelm-Straße ist die nordwestliche Häuserreihe dieses Viertels zum Abbruch gelangt und es hat sich nun zwischen Straße und Kirchhof ein in 2 spitze Winkel auslaufender unglaublich hässlicher Platz gebildet, den der Blick auf die Hinterseiten der stehen gebliebenen Häuserreichen nicht verschönert" (Fritsch 1887a: 532).



Bild 5.8a/b: Marienkirche vor und nach der Freilegung im Jahr 1886,
© Stadtmuseum Berlin (a/b)

Pariser Boulevards vergleichbar war.[563] Julius Rodenberg hegte Ende der 1880er Jahre sogar die Hoffnung, dass „von den großartigsten Baudenkmälern unserer Epoche [...] diese Straße das großartigste sein [wird], in den Augen späterer Geschlechter vielleicht lange noch das erkennbare Zeichen für das Berlin Kaiser Wilhelms, dessen Namen sie trägt" (Rodenberg 1886: 192).[564] Die aus heutiger Perspektive überladen wirkenden Fassaden[565] der Eckgebäude erfüllten

563 „Was die äußere Gestaltung anbetrifft, so war es zur Erzielung eines möglichst groß wirkenden Straßenbildes geboten, zum mindesten in der Kaiser Wilhelm-Straße die Facaden der Gebäude eines jeden Blocks einheitlich zu gestalten" (Neuhaus 1888: 449).

564 Dennoch ahnte er wie wohl wenige Zeitgenossen, dass mit der ‚Sanierung' des Viertels unwiederbringlich ein Stück historisches Berlin vernichtet wurde: „Schön waren Jüdenhof und Königsmauer und Kalandsgasse nicht – das weiß Gott nicht [....]. Dennoch war dieses innerste Stück unserer Stadt ein Teil ihrer selbst, und zwar ein sehr charakteristisches – der einzige und letzte, wiewohl in Schmutz verkommene Rest des Mittelalters [...]" (Rodenberg 1886: 197).

565 Bereits 1887 bemerkte die Deutsche Bauzeitung zu den Häusern: „Ein kleines ‚Zuviel' wird man freilich auch diesen Façaden zum Vorwurf machen können [...]" (Fritsch 1887a: 506).

ästhetisch betrachtet jedenfalls die Erwartungen der meisten Zeitgenossen.[566] (vgl. Bild 5.9) Auch unabhängige Fachleute wie K.E.O. Fritsch[567] waren mit den beiden Eckhäusern zufrieden und sahen sie, besonders in der Perspektive vom Lustgarten aus betrachtet, als gelungen an.[568] Bei den dahinter gelegenen Häusern war Fritsch freilich weniger enthusiastisch.[569] Die Fassaden, die häufig nur durch kleine Erker gegliedert und „einfach gemustert" (Fritsch 1887a: 529) waren, schienen ihm zu „schablonenhaft" (ebd.). Je weiter östlich desto einfacher wurden die Häuserfassaden gestaltet.[570]

Das zweite (ästhetische) Hauptanliegen des Kaiser-Wilhelm-Straßen-Projekts war die „Sanierung" (Schilling 1921: 227) genannte Beseitigung der Straße *An der Königsmauer*. Dies wurde als dezidiert „öffentliches Unternehmen" (ebd.: 227)[571] bezeichnet. Die an der Kaiser-Wilhelm-Straßenfront gelegenen Grundstücke wurden von der Stadt, die dahinterliegenden Grundstücke von der Baugesellschaft aufgekauft bzw. enteignet und neu, d.h. größer parzelliert. Auf den neu entstandenen, größeren Grundstücken wurden im Stil der deutschen Renaissance „reizlose" (Fritsch 1887a: 529) dreistöckige Wohnhäuser errichtet, die sich „den Anforderungen des Befürnissbaues unterwerfen" (ebd.). „Für die Wiederunterbringung der Emittierten glaubte man keine besonderen Vorkehrungen treffen zu müssen, bei der Verschiedenheit der Mietverträge die

566 „Die beiden Eckbauten mit ihren von Kaiserkronen überragten Kuppeln betonen in wirkungsvollster Weise den Eingang in die neue Straße. Die Paraden derselben sind einschließlich der Kuppeln ganz in Sandstein ausgeführt; auch die übrigen Gebäude bis zur Heiligen Geist-Straße sind reich mit Bildhauerarbeit in Sandstein geschmückt" (Neuhaus 1888: 443).

567 Er selbst sah sich als „Vertreter der öffentlichen Meinung" (Fritsch 1887a: 532).

568 „Dank dieser Ausführung in echtem Stein, aber auch dank ihrer architektonischen Form und den ruhigen Massen, die hier zur Geltung kommen, trägt die Erscheinung dieser Häuser und insbesondere diejenige der eigentlichen Eckbauten ein so monumentales Gepräge, wie es in dieser Art wohl kaum einem anderen Privathaus Berlins zu eigen ist" (Fritsch 1887a: 506). Auch später ist man sich in der positiven Bewertung der beiden Eckhäuser, vor allem durch ihren stilistischen Bezug auf das Schloss, weitgehend einig: „Die Durchführung wird durch solche Rücksichten auf das Bestehende wesentlich erleichtert, und außerdem bleibt der historische Charakter nach Möglichkeit gewahrt" (Schilling 1921: 245).

569 „[…] so konnte […] der architektonische Rang der bezügl. Häuser doch nicht über ein gewisses, in Berlin übliches Maß gesteigert werden" (Fritsch 1887a: 505).

570 „Mit Kunstformen ist hier noch mehr gespart; die Oeffnungen sind zum Teil mit einfachen Putzstreifen gefasst, die Erker in Wegfall gekommen[…]" (Fritsch 1887a: 529).

571 „Da Se. Maj. der Kaiser [der Durchführung der Straße in einer möglichst kurzen Frist] seine lebhafte Theilnahme schenkt und an die beteiligten Staatsbehörden den ausdrücklichen Wunsch gerichtet hat, dass die das Werk ihrerseits in jeder Weise fördern möchten […]" (Fritsch 1884: 322).



Bild 5.9: Blick auf die Kaiser-Wilhelm-Straße vom Lustgarten (links) um 1899. Hinten die Marienkirche

Evakuierung sukzessive vor sich ging'" (Schilling 1921: 228). Die meisten der Entmieteten oder Enteigneten siedelten sich wieder im unmittelbar nördlich gelegenen Scheunenviertel an, womit sich der Prostitutions- und vermeintliche ‚Verbrecher'-Bezirk nur um einen Kilometer verschob.[572] Bereits kurze Zeit später bemerkte man, „daß die schlechten Zustände, nachdem man sie an einer Stelle beseitigt hat, an anderen Stellen wieder auftreten" (Schilling 1921: 258).

572 „Als nun in den siebziger und achtziger Jahren die Königsmauer saniert wurde, war der Stadtteil schon so weit heruntergekommen, daß seine Bevölkerung hierin auswandern und einen willkommenen Ersatz für die alten Wohnungen an der Königsmauer finden konnte. Die Unübersichtlichkeit der eng gebauten Häuser und schmalen Gassen bot ihnen im übrigen dieselben Vorteile. [...] [Es war] auch leicht möglich, ganze Räume geheim zu halten. Diese waren zweifelhaften Elementen gegenüber den Nachstellungen der Polizei als Schlupfwinkel willkommen [...]. Die Häuser wurden daher, soweit sie nicht von Prostituierten der niedersten Art bewohnt wurden, der Aufenthaltsort und Sammelplatz aller lichtscheuen Individuen, die in einer Millionenstadt leben. Die im Scheunenviertel herrschenden Verhältnisse könnten höchstens mit denen der Londoner Slums verglichen werden. Der Stadtteil war der schlechteste von ganz Berlin geworden" (Schilling 1921: 240f.).

Hinter dem ehemaligen Königsmauerviertel wurde – westlich des neu errichteten Stadtbahnhofs Alexanderplatz – von 1883 und 1886 die neue Zentral-Markthalle nach Plänen von Hermann Blankenstein errichtet (vgl. Bild 5.10). Wie für ihn üblich, verwendete er gelben und zum Schmuck roten Backstein. Konstruktiv ruhte die Halle jedoch auf Eisenstützen und Stahlträgern, war also vergleichsweise ‚modern' gebaut. Die Markthalle (und auch ihr wenig später gegenüber errichteter Erweiterungsbau die *Markthalle 1a)* lag direkt an der Straßenflucht der *Kaiser-Wilhelm-Straße*. Dies war jedoch funktional betrachtet ein großer Nachteil, weil durch die Intensität des Ladeverkehrs an den beiden Markthallen ein Nadelöhr entstand und die eigentlich intendierte Anbindung des Nordostens an das Zentrum und die weitere Durchfahrt gen Westen behindert wurde.[573] Dennoch war die Markthalle schnell „das beherrschende Gebäude dieses innerstädtischen Kerns von Berlin" (Rodenberg 1886: 195).[574] Rodenberg wunderte sich nicht, „daß hier jetzt alles so sauber aussieht und so hübsch ordnungsgemäß von statten geht, sondern daß Sauberkeit und Ordnung so rasch und präzis wie mit einem Zauberschlag aus dem Chaos von Trümmerschutt und Steingeröll emporgestiegen" (Rodenberg 1886: 195). Der Bau der Markthalle wurde von der Fachwelt weitgehend ignoriert und weder in der *Deutschen Bauzeitung* noch von den Architekturkritikern der Tageszeitungen besprochen.[575] Zum einen war sie als weitgehender ‚Ingenieursbau' uninteressant für die an monumentalen Architekturskulpturen interessierte Fachwelt, zum anderen war mit Hermann Blankenstein ein Architekt verantwortlich, der zu Ende der 1880er Jahre von der Fachwelt mittlerweile so allgemein abgelehnt wurde, dass man seine Leistungen im Allgemeinen gar nicht mehr erwähnte.

Im Ganzen wurden im ersten Abschnitt von 1884 bis 1887 zwischen Burgstraße und der Münzstraße 37 Gebäude errichtet, wobei auch der abschließende Block an der Münz-/Ecke Alexanderstraße von *Cremer und Wolffenstein* projektiert und mit einem Giebeltürmchen versehen wurde. Somit vermittelten

573 „Die an beiden Seiten anhaltenden Wagen nehmen daher den größten Teil des Fahrdammes ein, und in der Mitte bleibt nur ein schmaler Gang von wenigen Metern Breite für den Durchgang frei […]. So ist die Passage in der Kaiser-Wilhelm Straße für andere Fuhrwerke, wenn auch nicht unmöglich, so doch recht unangenehm" (Schilling 1921: 215).

574 „[…] als ob sie hier, ich weiß nicht, wieviele Jahre oder Jahrzehnte gestanden hätte, da war vor kurzer Zeit noch ein wirrer Knäuel von engen Durchgängen und schmutzigen Straßen, in welche, wie gesagt, weder bei Tage noch bei Nacht ein anständiger Mensch sich wagte" (Rodenberg 1886: 195).

575 Die Zeitungen berichten zwar über die Eröffnung der Markthalle (z. B. Berliner Tageblatt 1886b) oder eine dort stattfindende Versammlung des „Deutschen Fischerei-Vereins" (Berliner Tageblatt 1886a), nicht jedoch über die Architektur derselben. Selbst das offizielle *Centralblatt der Bauverwaltung* (1886) berichtet nur kurz in der Rubrik Vermischtes über die Eröffnung.

zumindest die rahmenden Gebäude der *Kaiser-Wilhelm-Straße* ein einheitliches Bild. Ökonomisch war das Bauvorhaben für die Baugesellschaft trotz des hohen Zuschusses durch die Stadt ein Misserfolg. Der Verkauf der Häuser und Wohnungen verlief schleppend und erzielte nicht die gewünschte Rendite, und auch der Vermietungserlös, vor allem der Geschäftsräume, entsprach nicht den Erwartungen.



Bild 5.10: Zentralmarkthalle, gebaut 1883-1886,
Architekt: Hermann Blankenstein, Foto: 1886, Druck: 1896

Der erste Bauabschnitt der Kaiser-Wilhelm Straße führte unter der Stadtbahn hindurch bis zur Münzstraße, bis kurz vor das Victoria-Theater,[576] jedoch nicht

576 Das Victoria-Theater, das 1859 eröffnet wurde, war zu Beginn der 1890er Jahre mit seiner Kapazität von 1.400 Zuschauern das größte Theater Berlins und in dieser Zeit die einzige Spielstätte der Stadt, deren Bühne groß genug war, um Wagner-Opern aufführen zu können. Im ab 1880 einsetzenden privaten Theaterboom konnte sich das Theater schließlich nicht behaupten, sodass der Königstädtische

genau auf das Theater zu, sondern ca. fünfzig Meter westlich davon. Dies hatte zur Folge, dass die Straße sich bei ihrer „Ausmündung in die Münzstraße [...] todtläuft und des Abschlusses durch ein architektonisches Augenziel entbehrt" (Sarrazin/Schäfer 1885: 83). Aufgrund des ökonomischen Misserfolgs des ersten Bauabschnitts konnte der Magistrat den *Königstädtischen Bauverein*, ein Unternehmen der Dresdner Bank, erst in den 1890er Jahren dazu bewegen, den zweiten Bauabschnitt zu realisieren. Dafür erhielt der Verein einen Zuschuss von 400.000 Mark vor allen Dingen für den nötigen Abbruch des Victoria-Theaters (vgl. Schilling 1921: 20). Im Gegenzug wurde der Bauverein verpflichtet, die 350 Meter lange Straße innerhalb eines Jahres nach Feststellung der Fluchtlinie fertigzustellen. In der Folge wurde eine Schneise mitten durch den südlichen Teil des Scheunenviertels[577] gelegt, die heutige Rosa-Luxemburg-Straße. Damit verbunden war die Hoffnung auf eine ‚soziale Sanierung' des verrufenen Scheunenviertels.[578] Die Verdrängung der ansässigen Bevölkerung wurde dabei bewusst geplant.[579] Auch der zweite Bauabschnitt der „als Verkehrs- und Prachtstraße ersten Ranges' geplante[n] Kaiser-Wilhelm-Straße" (Schilling 1921: 240) endete ohne baulichen Orientierungspunkt mitten im Scheunenviertel.

In einem dritten Bauabschnitt wurde die *Kaiser-Wilhelm-Straße ab* 1902 endlich mit den beiden stadtauswärts führenden Radialen *Schönhauser* und *Prenzlauer Straße* verbunden. Dies war ursprünglich schon in den ersten Planungen August Orths von 1871 der verkehrstechnische Anlass für das ganze

---

Bauverein es für die Weiterführung der Kaiser-Wilhelm-Straße 1891 erwerben und abbrechen konnte.

577 Das Scheunenviertel erhielt seinen Namen, als im 18. Jahrhundert, am Rande der damaligen Stadt, Scheunen für die sogenannten ‚Ackerbürger', also Stadtbürger, die vor den Toren von Berlin noch Landwirtschaft betrieben, errichtet wurden. Im 19. Jahrhundert wurden statt der Scheunen kleine ein- bis höchsten dreistöckige Wohnhäuser errichtet. Der alte Grundriss mit seinen nur sieben bis neun Meter breiten Straßen und den ebenfalls sehr schmalen Baublöcken von 35-40 Metern wurde dabei beibehalten. Häufig „[stimmten] Grundstücksgrenzen und Hausgrenzen [...] nicht überein" (Schilling 1921: 241f.).

578 Nach dem Abriss der Königsmauer galt nunmehr das Scheunenviertel als das schlechteste Viertel der Stadt: „Auf die fabelhaft unhygienischen Zustände im Scheunenviertel war man in Berlin in weitesten Kreisen schon im Jahr 1894 aufmerksam geworden" (Schilling 1921: 242). „Die [...] nicht von Prostituierten bewohnten Häuser wurden der Wohnsitz der Einwanderer aus den östlichen Gegenden, die den untersten Schichten des Berliner Proletariats zuströmte" (Schilling 1921: 242).

579 „Hoffentlich reiht sich auch an die hier im Herzen der Altstadt erblühende Bauthätigkeit bald eine andere an, mit dem Ziele, der in den beseitigten Gassen und Quartieren wohnenden ärmeren Bevölkerung an passender Stelle gesunde und billige, wenn auch entlegenere Heimstätten zu schaffen" (Sarrazin/Schäfer 1885: 83). Dieser Hoffnung wurde in der Umsetzung nicht entsprochen.

Unternehmen gewesen.[580] Nach langen Debatten wurde der Magistratsentwurf mit dem charakteristischen Straßen-Dreieck am heutigen Rosa-Luxemburg-Platz von den Stadtverordneten genehmigt[581] (vgl. Bild 5.11).

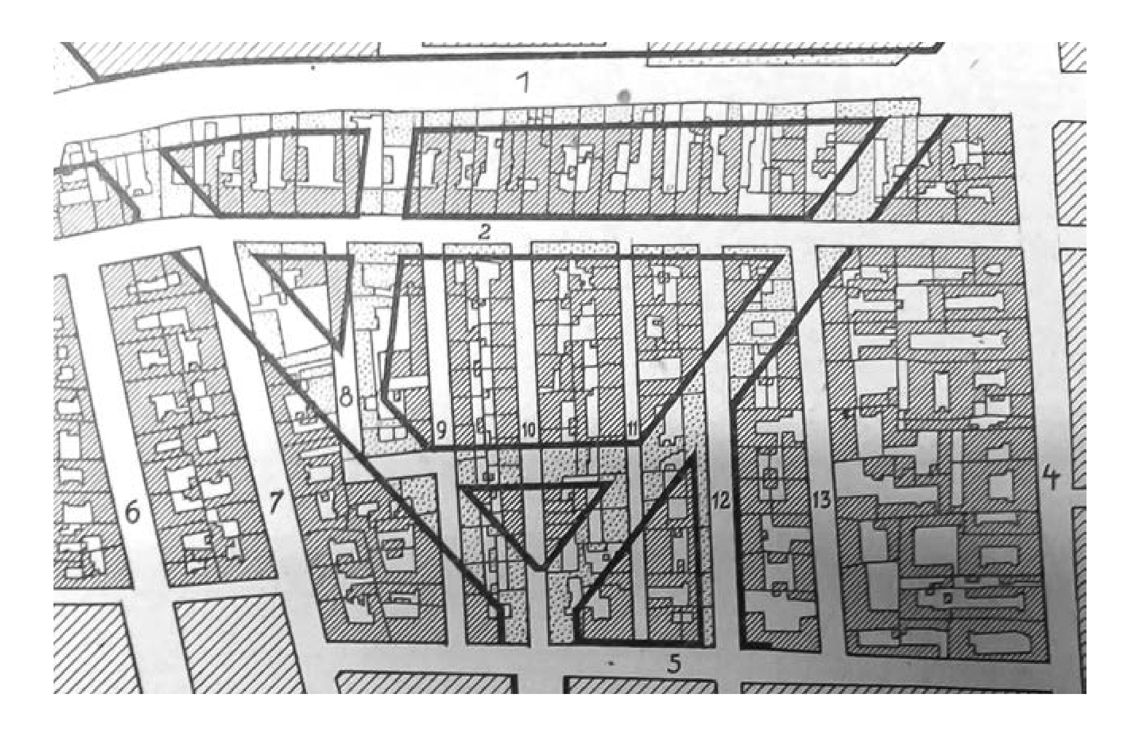


Bild 5.11: Altes Scheunenviertel (dunkelgrauer Grundriss) mit neuer Straßenplanung (schwarz)

Ab 1905 erwirbt die Stadt, da sich aufgrund des bisherigen ökonomischen Scheiterns des Projekts kein privater Investor für das Unternehmen gewinnen lässt, über die von ihr eingesetzte *Scheunenviertelkommission* insgesamt 44.544qm an Grundstücken. Von den 119 Grundstücken mussten „41 im Enteignungsverfahren erworben werden" (Schilling 1921: 247). Ab 1906 werden die alten Gebäude abgebrochen, ab 1908 sind die neuen Straßen und der dreieckige Bülowplatz fertiggestellt. Dieser zerstört vollständig die historische Struktur im Viertel zwischen *Schönhauser, Prenzlauer, Hirten* und *Lothringer Straße.* Im Jahr 1911 verkauft die Stadt die neu zugeschnittenen Grundstücke, nun noch 40 an der Zahl, an eine private Firma für nur acht Millionen Mark.

580 „Bei der Sanierung des Scheunenviertels waren also zwei Aufgaben verkehrstechnischer und wohnungspolitischer Art zu lösen. Die [...] Errichtung gesunder und übersichtlicher Wohnungen [...], andererseits sollte die Kaiser-Wilhelm-Straße nunmehr einen Abschluß erhalten" (Schilling 1921: 242).

581 Andere Vorschläge einer behutsameren Stadterneuerung, die auf die vorhandene Bausubstanz und die Straßenverläufe größere Rücksicht nahmen, wurden abgelehnt (vgl. Bodenschatz 1987: 32f.).

Der Verlust der öffentlichen Hand beläuft sich auf dieselbe Summe.[582] Doch die Firma wurde nicht zu einer zügigen Bebauung des Viertels verpflichtet. Lediglich ein Blickfang am Bülowplatz wird vor dem Ersten Weltkrieg fertiggestellt: das mit weitreichenden öffentlichen Subventionen errichtete *Theater der Freien Volksbühne* (vgl. Kap 4.2.3). Mit der Volksbühne „erhält die Kaiser-Wilhelm-Straße einen wirkungsvollen Abschluss; es ist dies die einzige Stelle, wo ihr wirklicher Baugedanke zum Ausdruck kommt" (Schilling 1921: 261). Unmittelbar am Platz wird 1913 eine Station der im Zuge der Sanierungsarbeiten gebauten U-Bahn *Centrumlinie* (heute U2) fertig. Gegenüber dem Theater wird 1912 ein einziges Geschäfts- und Bürogebäude errichtet, das spätere *Karl-Liebknecht-Haus*. Dies ist auch „10 Jahre nach der Sanierung" (Schilling 1921: 259) noch die einzige bebaute Parzelle. So bleibt die Gegend um den Bülowplatz bis weit nach dem Ende des Kaiserreichs eine städtebauliche Brache.

Erst Mitte der Zwanzigerjahre wird in dem Viertel weitergebaut. So entstehen die charakteristischen Bauten von Hans Poelzig im Stil der der Neuen Sachlichkeit am Bülowplatz. Durch das nach wie vor weitgehend nicht vorhandene Interesse des Privatkapitals an einer Investition in der Gegend bleiben die Grundstücks- und Hauspreise niedrig. Dies führt dazu, dass die *Kommunistische Partei* (KPD) das 1912 gebaute Geschäftshaus am Bülowplatz erwirbt und dort ihre Parteizentrale etabliert. Sie erhält somit relativ kostengünstig ein Gebäude, das einerseits in dem historischen Gebiet einer Arbeitergegend liegt und andererseits fast in Sichtweite des alten Zentrums ist. Die KPD profitiert somit von dem öffentlich subventionierten Abriss eines Arme-Leute-Viertels und dem Scheitern privater Spekulation. Die *Kaiser-Wilhelm-Straße* ist das wichtigste und symbolträchtigste städtebauliche Vorhaben dieser Epoche. Die Bauzeit umfasst annährend die Amtszeit von Wilhelm II.: vom Abriss des Apothekenflügels

582 Mit diesem Verfahren wird in Berlin zum ersten Mal eine subventionierte Flächensanierung vollzogen. Die Begründungen für die Übernahme der Kosten durch die öffentliche und die Einnahme der Gewinne durch die private Hand sind bereits die gleichen wie fünfzig Jahre später: „Alle Versuche, den Zuschuß ganz zu beseitigen, müssen meist daran scheitern, daß der Zuschuß im Wesen der Inneren Stadterweiterung begründet ist. Durchbrüche und Sanierungen sind eben nicht Unternehmungen, die ein einzelner ausführen kann; je mehr die Stadtverwaltungen hierbei den privatwirtschaftlichen Standpunkt verlassen, desto sicherer wird ihr Erfolg sein. Die aufgewandten Mittel sind auch dann, wenn der Zuschuß nicht wieder in Bar oder in den Buchwerten der Stadtkasse zufließt, nicht verloren. Er ist ein Anlagekapital, durch das die wirtschaftliche Kraft der Stadt bis zur höchsten Intensität gesteigert werden kann. Die Beseitigung schlechter Wohnquartiere, die Eröffnung neuer Verkehrsbahnen und die Erweiterung der Arbeitsstätten der Innenstadt kommt der Allgemeinheit zugute, und es ist auch recht und billig, daß sie die Kosten der damit verbundenen baulichen Unterhaltungen trägt" (Schilling 1921: 318).

1888 bis zur Fertigstellung der Volksbühne 1914. Doch statt einer städtebaulichen, verkehrlichen und ökonomischen Aufwertung der Königsstadt, brachten die Maßnahmen vor allen Dingen die Verdrängung von Zehntausenden Bewohnern.[583] Erst nach dem politischen Umbruch 1918 wurden die sozialen Folgen der ‚Sanierung' benannt und kritisiert.[584] Im Kaiserreich meinte man, sich um ‚niedere' Bevölkerungsgruppen nicht kümmern zu müssen bzw. betrachtete sie als anfällig für die Sozialdemokratie. Dass diese Bevölkerungsteile möglicherweise durch Projekte wie der *Kaiser-Wilhelm-Straße* politisch radikalisiert wurden, war nicht Gegenstand der damaligen Überlegungen.

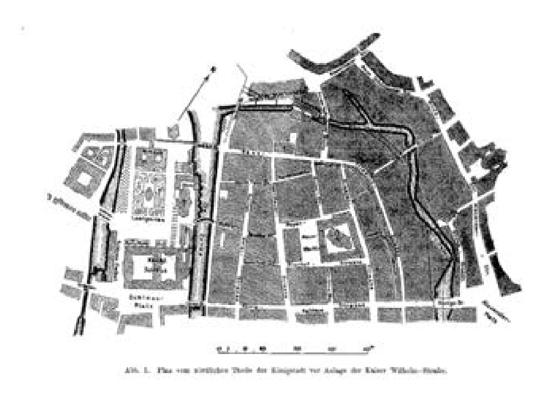


Bild 5.12a: Berliner Zentrum vor 1880



Bild 5.12b: Berliner Zentrum um 1900

Je länger die Bauausführungen in der Kaiser-Wilhelm-Straße zurücklagen, desto kritischer betrachteten die Fachleute das Ergebnis. Im Jahr 1887 schrieb die Deutsche Bauzeitung im Zusammenhang mit der Kaiser-Wilhelm-Straße über „großartige Unternehmen des Straßen-Durchbruchs [...] wie sie in unserer Stadt noch mehrfach Noth thun und auch hoffentlich auch weiter in Angriff genommen werden" (Fritsch 1887a: 457). Allerdings wurde den errichteten Bauten nur eine besondere Stellung im Vergleich mit den „gleichzeitigen und gleichartigen Schöpfungen des Berliner Privathauses" (Fritsch 1887a: 530) zugestanden. Mit

583 „Bessere Läden finden sich dort selten, nur im Innern von Alt-Berlin wurden neue Geschäftshäuser errichtet, die vorwiegend Konfektionswaren dienen [...]. Im übrigen ist es die Kaiser Wilhelm-Straße, in der sich Altwarenhändler niedergelassen haben und wo mit Partiewaren und Resten gehandelt wird. So hat die Kaiser Wilhelm-Straße noch nicht den Lokalverkehr einer ‚Prachtstraße' erhalten, als die sie gedacht war, und auch der Durchgangsverkehr ist, wie bereits an andere Stelle gezeigt wurde, nicht von erheblicher Bedeutung. Eine Besserung der gegenwärtigen Verhältnisse erwartete man, wenn ein öffentliches Gebäude im Scheunenviertel errichtet wird" (Schilling 1921: 260).

584 „Die Geschichte des Scheunenviertels zeigt wie wichtig es ist, dafür zu sorgen, daß die Emittierten ein anderes Unterkommen finden. Die ist auch dann nötig, wenn es sich um eine tiefstehende Bevölkerungsklasse handelt" (Schilling 1921: 258).

den Boulevards von Paris und der *Ringstraße* Wiens wurde die *Kaiser-Wilhelm-Straße* nicht verglichen. Im Standardwerk *Berlin und seine Bauten* von 1896 wurde noch gelobt, dass der Durchbruch und die Anlage der Straße überhaupt vollzogen wurden. Vor allem aber wurde die „Beseitigung der übel berüchtigten Königsmauer und des großen Jüdenhofes" (Architektenverein 1896: 24) sowie des Scheunenviertels gelobt.[585] Doch schon 15 Jahre später, freilich in der Aufbruchzeit der anbrechenden städtebaulichen Moderne, bemängelte Schilling, dass das verkehrliche Hauptziel, eine Verbindung des Westens mit dem Nordosten zu schaffen, nicht erreicht wurde.[586] Auch die sozial-hygienischen Zielsetzung der Ausrottung des Lasters und des Verbrechertums wurde von Schilling als nicht erreicht angesehen, da die betreffenden Bevölkerungsgruppen lediglich in die jeweils benachbarten Viertel abgewandert seien. Zudem sei das Unternehmen auch „vom ästhetischen Standpunkt" (Schilling 19921: 263) gescheitert, da eine Verlängerung der Straße *Unter den Linden* bis hinter Schloss und Lustgarten gar nicht möglich sei. Dieses Ensemble bilde den würdigen Abschluss der am Brandenburger Tor beginnenden „preußische[n] via triumphalis" (Schilling 1921: 262).[587] In seinen Augen verringerten der Ausblick auf die *Cremer- und Wolffenstein'schen* Geschäftsbauten (vgl. Bild 5.9) und die nüchtern anmutende Marienkirche den monumentalen Eindruck am Lustgarten. Vor allem aber sei zu konstatieren, dass mit der Kaiser-Wilhelm-Straße nicht wie gewünscht eine „Citybildung" (Schott 1907) initiiert wurde. Schließlich war das ganze Unternehmen finanziell – trotz der Subvention der Stadt Berlin in Höhe von ca. 20 Millionen Mark – nicht erfolgreich. Die verkauften und vermieteten Wohnungen und Geschäftsräume konnten nicht annähernd solche Mieten und Renditen erzielen wie diejenigen, die in dem 1890er Jahren entstehenden *Romanischen Viertel* in Charlottenburg gebaut wurden.[588] Die Königsstadt blieb das Viertel der armen Leute des Berliner Nordens und Ostens. Für Schilling „fehlte

---

585 „Der Ruhm, zuerst Bresche in das Wirrsaal der eng und unregelmäßig bebauten Grundstücke Alt-Berlins gelegt zu haben, gebührt der, in den Jahren 1878-1892 anfänglich durch die Stadt Berlin allein, dann durch Erwerbsgesellschaften mit städtischer Beihülfe zur Ausführung gelangten Unternehmens der Kaiser-Wilhelm-Straße [...]" (Architektenverein 1896: 24).

586 „Man könnte [...] zusammenfassen, daß die Kaiser-Wilhelm-Straße ohne Rücksicht auf die historische Entwicklung und verkehrstechnische Bedeutung des Stadtplanes gewissermaßen gewaltsam in diesen eingefügt wurden" (Schilling 1921: 219).

587 Zudem beklagt er den Abbruch des Apothekenflügels des Schlosses. Damit „wurde in die schöne und so wirkungsvolle Ostfront des Platzes eine Lücke gebrochen" (Schilling 1921: 263).

588 „Als die Häuser fertiggestellt und vermietet waren, blieben [...] die Mieteingänge um 60% hinter dem Betrage zurück, den man aufgrund der Rentabilitätsberechnungen erwartet hatte" (Schilling 1921: 237).

[von vornherein] ein einheitlicher Plan“ (Schilling 1921: 265). Zudem seien „die modernen Grundsätze im Städtebau bei der Planung der Anlage noch nicht maßgebend gewesen“ (Schilling 1921: 261). Tatsächlich sind die Arbeiten vor der Veröffentlichung der ersten systematischen Städtebautheorie Sittes (1889) begonnen worden. Aber es gab die Beispiele des Hausmann'schen Stadtumbaus in Paris und der Wiener *Ringstraße*. Dass städtebaulichen Überlegungen nicht in dem gleichen Umfang wie dort gefolgt wurde, brachte zumindest für einen Teil der armen Bevölkerung Berlins Vorteile: Sie konnte in ihren (wenn auch zu kleinen und sanitär unterversorgten) Wohnungen bleiben und wurde nicht ohne Weiteres wie die meisten Bewohner an der Königsmauer und im Scheunenviertel auf die Straße gesetzt. Dass eine umfangreichere Stadterneuerung am Ende des 19. Jahrhunderts städtebaulich und ästhetisch Wesentliches für das Stadtbild Berlins gebracht hätte, darf angesichts der in dieser Zeit ausgeführten einzelnen Monumentalbauten im Stil des wilhelminischen Barock bezweifelt werden (vgl. Kap 3 u. 4). Zu einer ähnlichen Bewertung kommt auch Harald Bodenschatz (1987), der in dem ganzen Unterfangen ein erstes und schlechtes Beispiel für die in den 1960er Jahren in Berlin großflächig einsetzende Kahlschlagsanierung der Mietskasernenstadt sieht. Darüber hinaus sei das Unternehmen ein „gescheiterter Versuch der Cityerweiterung im Norden“ (Bodenschatz 2009: 37), nicht zuletzt wegen der für ein zahlungskräftiges Publikum attraktiveren, neu entstehenden City-Gebiete am Charlottenburger Auguste-Viktoria-Platz (heute Breitscheidplatz).

5.8 Der Wettbewerb Groß-Berlin von 1908-1910

Der Kristallisationspunkt einer neuen, wenn auch nach wie vor vormodernen Bauästhetik war der *Wettbewerb Groß-Berlin von 1908-10*. Die Ergebnisse wurden auf der Allgemeinen Städtebauausstellung 1910 (vgl. Hegemann 1910) prämiert und vorgestellt. Hier wurden zum einen Gesamtplanungen für die ab 1912 im Zweckverband Groß-Berlin (vgl. Königreich Preußen 1911a/b, Verband Groß Berlin 1920) kooperierenden Kreise projektiert.[589] Zum anderen

589 Dies waren die Stadtkreise Berlin, Charlottenburg, Deutsch Wilmersdorf, Lichtenberg, Rixdorf, Schöneberg, Spandau und die Landkreise Teltow und Niederbarnim. Als Zweck des Verbandes wurde festgelegt: „1. Regelung des Verhältnisses zu öffentlichen, auf Schienen betriebenen Transportanstalten mit Ausnahme der Staatseisenbahnen; 2. Beteiligung an der Feststellung der Fluchtlinien und Bebauungspläne für das Verbandsgebiet und Mitwirkung an dem Erlasse von Baupolizeiverordnungen; 3. Erwerbung und Erhaltung größerer von der Bebauung freizuhaltender Flächen (Wälder, Parks, Wiesen, Seen, Schmuck-, Spiel-, Sportplätze usw.)“ (Königreich Preußen 1911b: 137). Damit wird zuvorderst die Bedeutung des schienengebundenen Verkehrs für die städtebauliche Entwicklung benannt (vgl. auch Preuß 1912). Zudem werden notwendige Enteignungen gegen

wurden Projekte der sogenannten *Monumentalisierung* der Berliner Innenstadt entwickelt, welche als höchstes städtebauliches Ziel dieser Zeit galt. Dafür gab es bis zu diesem Zeitpunkt keinerlei Planungen, denn der *Hobrechtplan* war nur für die Umgebung Berlins, nicht aber für die Entwicklung der alten Stadt selbst gedacht. Da keines der auf der Bauausstellung präsentierten Innenstadt-Projekte realisiert wurde, wird im Folgenden nur auf die wichtigsten städtebaulichen Ansätze der drei Preisträger eingegangen.

Treibende Kraft hinter dem Wettbewerb war Theodor Goecke,[590] außerordentlicher Städtebauprofessor an der TH Charlottenburg und Mitherausgeber der Zeitschrift *Der Städtebau.* Bereits 1904 wies er auf die Notwendigkeit einer gemeinsamen Planung von Berlin und den Umlandgemeinden hin,[591] um das unorganisierte Wuchern der Agglomeration zu verhindern. Goeckes Initiative stieß bei der Berliner Architektenschaft auf großes Interesse. Beide Berliner Architektenvereine (vgl. Kap 2.1) publizierten 1907 die *Anregungen zur Erlangung eines Grundplanes für die städtebauliche Entwicklung von Gross-Berlin.* Damit verbunden war die 1908 erfolgende Auslobung eines Wettbewerbs. Darin bezeichnen die Vereine als Ziel eine „wohldurchdachte, von künstlerischem Geist getragene Regelung […], die technische und ästhetische Einheit einer mächtigen Großstadt des 20. Jahrhunderts“ (VBA/Architektenverein 1907: 4). ‚Einheit‘ war eines der herausragenden übergeordneten Ziele des Wettbewerbs (vgl. Tubbesing 2010). Die Teilnehmer sollten bis Ende 1909[592] „Grundlinien für ein Bebauungsgebiet von im ganzen 2.000 qkm (Groß-Berlin)“ (Goecke 1911: 3) einreichen, und zwar im einzelnen für:

1. durchgehende Hauptverkehrszüge,
2. die Scheidung der Wohn- und Landhausviertel von den Geschäfts- und Industrievierteln mit Begründung etwaiger von den geltenden Baupolizei-Verordnungen vorzuschlagender Anweichungen,

---

Entschädigungen ermöglicht. Für die im eigentlichen Sinne städtebaulichen Aufgaben nach § 2 bzw. § 6 und § 7 des Gesetzes wurden nur unscharfe Bestimmungen betreffs der Fluchtlinien bzw. der Straßen- und Platzanlage vereinbart.

590 Zusammen mit dem Regierungsbaurat Emanuel Heimann und dem Architekten Albert Hofmann.

591 „Der Einfachheit halber wird unter Berlin schlechtweg das Konglomerat von Städten und Vororten verstanden, das zwar keine politische und vorläufig auch noch keine wirtschaftliche Einheit bildet, aber doch baupolizeilich von der Mitte nach außen hin nach denselben Grundsätzen abgestuft ist und in Bezug auf den Verkehr und die Anbauung als ein zusammenhängendes Ganzes angesehen werden muß“ (Goecke 1904: 149).

592 Da die Ergebnisse 1910 präsentiert wurden, wird heute vom *Wettbewerb Groß-Berlin von 1908-10 gesprochen.*

> 3. die Freilassung großer Flächen von jeder Bebauung unter Einschluß von Friedhöfen, Spiel-und Sportplätzen, Rennbahnen usw., die untereinander durch breite Parkstraßen zu verbinden sind,
> 4. Neuanlagen, Ergänzung und Verbesserung der Eisenbahnen, insbesondere auch Schnellbahnen für den Vorortverkehr,
> 5. den Ausbau und Erweiterung der Wasserstraßen, auch mit Rücksicht auf den Personenverkehr. (Goecke 1911: 3)

In der Ausschreibung wurde besonders Wert auf die Erhaltung der Wald- und Grünflächen zwischen den Gemeinden und die Beachtung des für die kommenden Jahrzehnte zu erwartenden Bedarfs für den Schienen gebundenen und den Automobilverkehr gelegt,[593] auf eine nach Nutzung differenziertes Zonierung[594] „sowie auf die monumentale und künstlerische Seite" (Goecke 1911: 4).[595] Goecke regte an, „eine Art Monumentalbaukommission" (ebd.) zu gründen, „um eine volle Einheitlichkeit im künstlerischen Gefüge der Weltstadt, namentlich auch in bezug auf ihren Schmuck, zu erzielen" (ebd.). Desweiteren schlug er vor, dass die Vorortgemeinden einzelne Bebauungspläne entwickeln und diese dann mit einem Berliner Bebauungsplan zu einem Gesamtplan synthetisiert werden.[596] Bemerkenswert daran ist, dass auf diese Weise demokratische Mitbestimmungsrechte der (kleineren) Gemeinden gewahrt werden sollten, obwohl das preußische Fluchtliniengesetz „die Festsetzung neuer, oder Abänderung schon bestehender Bebauungspläne in den Städten Berlin, Potsdam, Charlottenburg und deren nächster Umgebung" (Goecke 1906: 85) auch per königlicher *Odre* ermöglichte. Dabei ist Goecke die Gefahr der „Kirchturmpolitik" (ebd.: 85) durchaus bewusst. Goecke möchte zu einer sozial vernünftigen Bauweise

---

593 „Was wir brauchen sind also Hauptverkehrsstraßen, die weit ins Land hinein ausstrahlen und an denen entlang sich neue Stadtteile ansetzen sollen" (Goecke 1911: 4). Dieser Planung verdankt die Stadt die strahlenförmige Entwicklung entlang der S-Bahn-Radialen sowie die im Vergleich zu anderen Städten ähnlicher Größe großzügig bemessenen Grünflächen. Zu diesem Thema promovierte der Berliner Stadtbaurat der 1920er Jahre, Martin Wagner, (vgl. Wagner 1915) beim Städtebauprofessor und Wettbewerbsteilnehmer Josef Brix.

594 „Eine scharfe Unterscheidung der Hauptverkehrslinien von den Wohngegenden ist im großen so notwendig wie im kleinen die Unterscheidung von Verkehrsstraße und Wohnstraßen überhaupt" (Goecke 1911: 4f.).

595 „Kam es doch vor allem hauptsächlich darauf an, daß die bisher von Tiefbauämtern, Bau- und Bodengesellschaften, von Spezialisten und Praktikern fast allein und getrennt behandelten Städtebaufragen einmal von – das Ganze überschauenden – Künstleraugen geprüft wurden!" (Goecke 1911: 4).

596 „Nach Lage der geltenden Gesetze kann es nur darauf ankommen, die einzelnen, bereits vorhandenen oder noch neu zu schaffenden Stadt- und Vorortsbaupläne zusammenzufassen [...]" (Goecke 1906: 86).

kommen“ (Goecke 1911: 17)[597] und „nichts weniger als die Lösung der großstädtischen Wohnungsfrage und damit de[n] Friede[.n] auf Erden“ (ebd.) erreichen. Dieses hehre Ziel ist nicht ironisch gemeint. Goecke geht wie die meisten seiner Kollegen davon aus, dass die Wohnungsfrage der Ursprung aller sozialen Unruhen sei. Zur Erreichung eines befriedigenden Ergebnisses regt Goecke die „Gründung eines Zweckverbandes zur Wahrung der kommunalen Interessen gegenüber der Großen Straßenbahngesellschaft“ (ebd.: 87). Diese hatte sich in den vergangenen Jahren durch umfangreiche Terrainkäufe und Linienentwicklung zu einer (eigen-)mächtigen privaten Städtebauentwicklungsinstanz erhoben. Die vier prämierten Projekte des Wettbewerbs legen vor allen Dingen großen Wert auf die Entwicklung (neuer) Verkehrstrassen. Sie machen Vorschläge zur monumentalen Umgestaltung der Innenstadt und suchen Alternativen zum Mietskasernensystem. Alle Preisträger gingen auch auf die Forderung nach mehr Wald- und Freiflächen ein. Sie wollten möglichst schnellen Zugang zu diesen ermöglichen, damit sich die Großstädter von den Zumutungen der Metropole in guter Luft und grüner Umgebung erholen konnten. Hier wird die bereits im Abschnitt über die Gartenstädte (vgl. Kap. 2.8) angeführte Großstadtkritik der zeitgenössischen Fachleute noch einmal sehr deutlich.

Hermann Jansen, freischaffender Architekt und Herausgeber der Zeitschrift *Der Baumeister,* stellte seinen Beitrag unter das Motto *In den Grenzen der Möglichkeit*. Er äußert sich zu Beginn des Wettbewerbs entsetzt über die fortgeschrittene (schlechte) Bauplanung in Berlin und den 176 Nachbargemeinden, die er in „dem gänzlichen Versagen der Regierung als Genehmigungsbehörde“ (Jansen 1908b: 14) und der Städtebauaktivität der privaten Terraingesellschaften begründet sieht[598] sowie dem Vorgehen, „nur Ingenieure und Geometer zu den Bebauungsplänen heranzuholen“ (Jansen 1908b: 13).[599]

---

597 Für diesen Zweck sieht er es als notwendig an, abermals die Bauordnung zu ändern. „Wir brauchen eine auf sozialer und wirtschaftlicher Grundlage aufgebaute Bauordnung – dann werden sich künstlerische Erfolge fast von selber einstellen!“ (Goecke (1911: 31).

598 Demzufolge „ist auffällig und kein Zufall […], dass der profilierteste Vertreter des privaten Städtebaus, Georg Haberland, Direktor der Berlinischen Boden-Gesellschaft, [in den Wettbewerb Groß-Berlin 1908-1910, *MG*] nicht eingebunden wurde“ (Lemburg 2010: 63).

599 „Berlin ist durch eine ganz und gar unmotivierte und unverständliche Genehmigung dieser Unsummen, gänzlich unnötiger Bebauungspläne dermassen in einen eisernen Ring geschlagen, dass heute seine fernere Entwicklung in verkehrstechnischer und gesundheitlicher Hinsicht geradezu unmöglich scheint. […] Wir finden ein ganz unüberlegtes, schematisches Aneinandergliedern von Bebauungsplänen, von denen die meisten gar nicht kläglicher ausfallen konnten; von irgendwelcher Rücksicht auf Oertlichkeit, Bahnlinien, überhaupt Kunst im Städtebau, wie sie einem heutigen Stande entspricht, auch nicht entfernt zureden“ (Jansen 1908b: 14).

> Höhere gesundheitliche und ästhetische Grundsätze schieden erst recht bei diesem egoistischen Sondervorgehen aus und genügend grosse Teile für Erholungsplätze, Parkstrassen, Volksgärten freizulassen, lag natürlich ganz ausserhalb des Interesses der Spekulanten, welche ein Maximum von Bauland herauszuschlachten als alleiniges Ziel erstrebten. [...] Dies plan- und kunstlose Aufteilungsresultat lässt es heute fast unmöglich scheinen, jetzt aus diesem Wirrsal noch eine wiederherstellen [...]. Es heisst jetzt jetzt retten, was zu retten ist. (Jansen 1908b: 14)

Jansen sorgt sich vor allen Dingen um die Jugend, die „doch aus der schlechten Luft der Grossstadtbehausungen und Kneipen herausgeholt werden soll [...]" (Jansen 1908b: 15). Stattdessen sei sie „hier wieder auf die immer schlechter werdenden Biergärten angewiesen" (ebd.). Dieses Zitat deutet an, dass sich die Teilnehmer des Wettbewerbs Gross-Berlin für das gesamte großstädtische Leben zuständig sahen, eine Einstellung die sich dann zehn Jahre später bei den Modernisten zu einer Ideologie auswuchs, nämlich der, den *neuen Menschen* zu schaffen.

„Jansen, [...] verlangt, daß kein Ansiedler mehr als 2 km Weg bis zum unbebauten Gelände der nächsten Siedelung zurückzulegen habe" (Goecke 1911: 16). Er plante die Aufforstung der Rieselfeder und die Entwicklung radialer Parkstreifen, die bis ins Zentrum ragen sollten. „In diesen großangelegten, mit hunderten von grünen Nebenadern durchsetzten Wald- und Wiesengürtel will Jansen neue mustergültige Siedelungen setzen und zwar mit Reihenhäusern, d. h. ohne Hinterhäuser und Höfe auch in stärker besiedelten Gebieten" (Goecke 1911: 16). Hier war der Gartenstadtgedanke nach englischem Vorbild sehr präsent, und dies wurde von der Jury honoriert. In der Innenstadt ging es Jansen laut Goecke darum, „schöne Stadtbilder zu schaffen [...]" (Goecke 1911: 19). Aber er verzichtete auf eine monumentale Neugestaltung des Zentrums: „Für sogenannte Paradeanlagen mit Monumentalbauten großen Umfanges ist der Bedarf der nächsten Zeit kaum so groß, daß sie in erster Linie zu berücksichtigen sind" (Jansen 1911: 20). „Stattdessen versuchte er sich in pragmatischer Behutsamkeit, indem er zwar eine Vielzahl von Straßendurchbrüchen zur Reorganisation der Kernstadt vorschlug, aber ohne neue große Platzanlagen und Großbauten auskam" (Nägelke 2010: 75). Die Schaffung neuer reizvoller Städtebilder könne durchaus „mit Hilfe der Monumentalbauten aus jüngster Zeit" (Jansen 1911: 11) gelingen. Gemeint waren die Bauten Alfred Messels, Ludwig Hoffmanns und Peter Behrens'. Der bedeutendste Berliner Architekturkritiker der Zeit, Karl Scheffler, sieht dieses Vorgehen als Schritt in die richtige Richtung. „Die Straßenwand wird zu einer einzigen Fassade, ganze Stadtteile erheben sich einheitlich in architektonischer Ruhe, und aus der edlen Uniformität geht später dann ein repräsentativer Monumentalstil hervor, der die Bezeichnung modern wirklich verdient" (Scheffler 1913: 130). Ähnlich hatte sich auch Otto Wagner eine aus der Uniformität entstehende Monumentalität vorgestellt. (vgl. Kap. 2.7). Um ein Bild davon zu bekommen, wie sich Jansen die Bebauung

der Berliner Innenstadt vorstellte, bietet sich ein Blick auf die – nichtrealisierte – *Erschließung des neuen Rathauses* an (vgl. Bild 5.13). Jansens steinerne Flächenbänder sind ein Vorbild für etwas, das Hans Stimmann knapp hundert Jahre später als „Berlinische Architektur" (Stimmann 1994: 124) bezeichnete, auch wenn in dessen Interpretation auf rustikaverblendete Untergeschosse verzichtet wird. Für Hans Dieter Nägelke zeigt sich Jansens unprätentiöse Architektur als „formale Kritik an der historistischen Monumentalstadt [...], auch an der darin übersteigerten Repräsentation von Macht" (Nägelke 2010: 75).

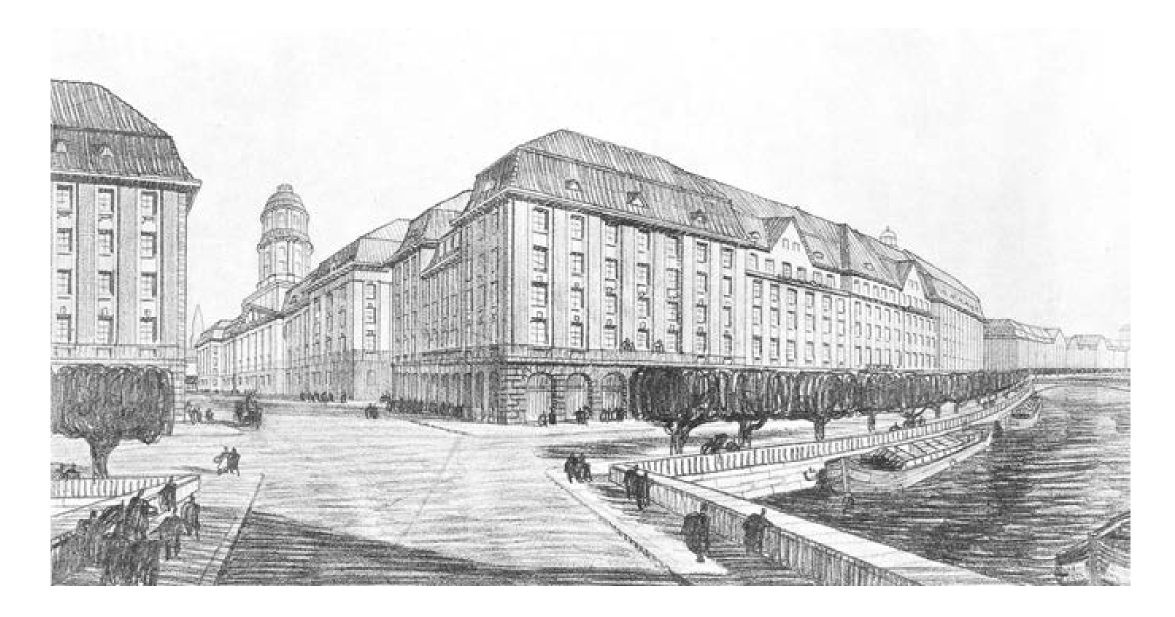


Bild 5.13: Erschließung des neuen Rathauses nach Hermann Jansen

Die beiden Städtebau-Professoren Josef Brix und Felix Genzmer[600] reichten in Kooperation mit der Berliner Hochbahngesellschaft einen Beitrag unter dem Titel „Denk an künftig" (Brix et al. 1911: 3) ein. An diesem überzeugte die Jury vor allen Dingen das Verkehrskonzept (besonders im Vergleich mit dem in diesem Punkt als schwach bewerteten Beitrag Jansens), welches auf ein Bevölkerungswachstum Berlins auf bis zu 10 Millionen Einwohnern im Jahr 2000 ausgerichtet war und die Metropole durch eine integrierte Planung sozialräumlich ordnen sollte (vgl. Bernhardt 2009: 42).[601] Das Preisgericht attestierte ihnen

600 Beide hatten seit 1904 bzw. 1903 an der Technische Hochschule Berlin in Charlottenburg zwei der ersten Lehrstühle für Städtebau in Deutschland inne. 1907 gewannen Sie den Wettbewerb des privaten Bauherrn von Donnersmarck für die sogenannte *Gartenstadt Frohnau*. Die unregelmäßige Eigenheim-Anlage mit der geschwungenen Straßenführung wurde bis 1910 verwirklicht.

601 „Ein städtebauliches Jahrhundertprogramm aus dem Geist des Verkehrs" (Bernhardt 2009: 62).

„hervorragende Leistungen auf dem Gebiet des Ingenieurbaus", jedoch „erhebliche Mängel in bezug auf architektonische Lösungen" (Preisgericht 1911: 5). Die Einschätzung muss angesichts der hier vorhandenen und allseits geforderten Monumentallösungen überraschen. Denn:

> Der Königsplatz sollte von Säulengängen dreigeteilt und von neuen Monumentalbauten zum ‚Reichsforum' erhoben, die Kreuzung Friedrichstraße/Unter den Linden durch ‚große Triumphbögen gegen Norden und Süden' akzentuiert, die südliche Altstadt durch zwei parallele Prachtstraßen beiderseits eines neuen Rathauses aufgeschlossen oder die Königgrätzer Straße zu einer den Anhalter mit dem Potsdamer Bahnhof verbindenden Platzanlage erweitert werden. (Nägelke 2010: 74)

Der Grund für die als mangelhaft bewerteten architektonischen Leistungen sieht Nägelke (ebd.) im Rückgriff auf das historistische Formenvokabular und den missglückten Versuch, die Zusammenlegung der Anhalter und Potsdamer Bahnhofsvorplätze zu einem Gesamtgebilde vermittelst der Klammer eines an Alfred Messels Wertheim-Kaufhaus erinnernden Monumentalbaus zu erreichen. Neben diesem größeren Teilprojekt fiel der vorgesehene Abriss und die Neubebauung der sogenannten *Speicherinsel* auf der südlichen Spreeinselspitze auf,[602] die die an der Königsmauer und im Scheunenviertel begonnene – freilich noch nicht so genannte – Kahlschlagsanierung (vgl. Kap 5.7), unter Bezug auf eine ähnliche hygienepolitische Argumentation wie dort fortsetzen sollten. Dieses Gebiet galt als das „rückständigste Teilgebiet von Alt-Berlin" (Bodenschatz et al. 1995: 56).[603] Auch Brix und Genzmers Planungen wurden weitestgehend nicht realisiert. Ihr Schnellbahnprogramm diente jedoch in den folgenden Jahrzehnten als Ausgangspunkt und Orientierungshilfe für den Streckenausbau der 1928 gegründeten, die verschiedenen Verkehrsmodi integrierenden Berliner Verkehrsbetriebe (BVG).

Bruno Möhring, Architekt der Rundbauten am heutigen *Platz der Luftbrücke* (vgl. Bilder 5.14a/b),[604] der Verkehrsingenieur Richard Petersen und Rudolf

602 In der DDR wurde diese Planungen dann in modifizierter Weise als Neubaugebiet *Fischerinsel* umgesetzt.

603 „Auf einem Hektar lebten bis zu 480 Einwohner; das war die höchste Bewohnerdichte im Zentrum. Hier gab es eine Fülle von kleinen und kleinsten Parzellen, von kleinen, schmalen und zum Teil niedrigen Häusern, und hier gab es noch Gassen von außerordentlicher Enge. Die Bewohner dieses Gebietes waren in der Regel sehr arm, die Wohnverhältnisse entsprechend elend. Man kann wohl davon ausgehen, daß hier die schlechtesten Wohnverhältnisse von ganz Berlin anzutreffen waren" (Bodenschatz et al. 1995: 56).

604 Im Stile dieser Monumentalbauten sollte das gesamte westliche Tempelhofer Feld bebaut werden (vgl. Haberland 1911). Nach dem Ersten Weltkrieg wurde jedoch eine heute noch bestehende vorstädtische Bebauung von freistehenden Einzel- und

Eberstadt, der zu Beginn dieses Kapitels ausführlich zitierte entschiedene Kritikers des Mietskasernensystems (vgl. Kap. 5.1), wollten mit ihrem Beitrag „für die gewaltigen architektonischen Aufgaben der Hauptstadt des Deutschen Reiches den zutreffenden Ausdruck zu finden“ (Eberstadt et al. 1911: 1). Ihr Plan sieht große Baublöcke vor, „um sie dann in reizvoller Weise für die Bebauung mit Reihenhäusern, die sich wieder um Dorfauen gleiche öffentliche Anlagen gruppieren, aufzuteilen“ (Goecke 1911: 17). Für die Innenstadt planten Möhring et al. „monumentale Anlagen, die den Fremdenstrom anziehen und Berlin als den geistigen Mittelpunkt in erster Linie seiner Vororte, weiterhin ganz Deutschlands, würdig herauszuheben, dann aber dem mächtig anwachsenden Straßenverkehr die Bahn frei zu machen. Beide Aufgaben greifen ineinander; Verkehrsbedürfnisse erleichtern die Schaffung monumentaler Anlagen; für öffentliche Gebäude können wirkungsvolle Bauplätze geschaffen werden“ (Goecke 1911: 19).

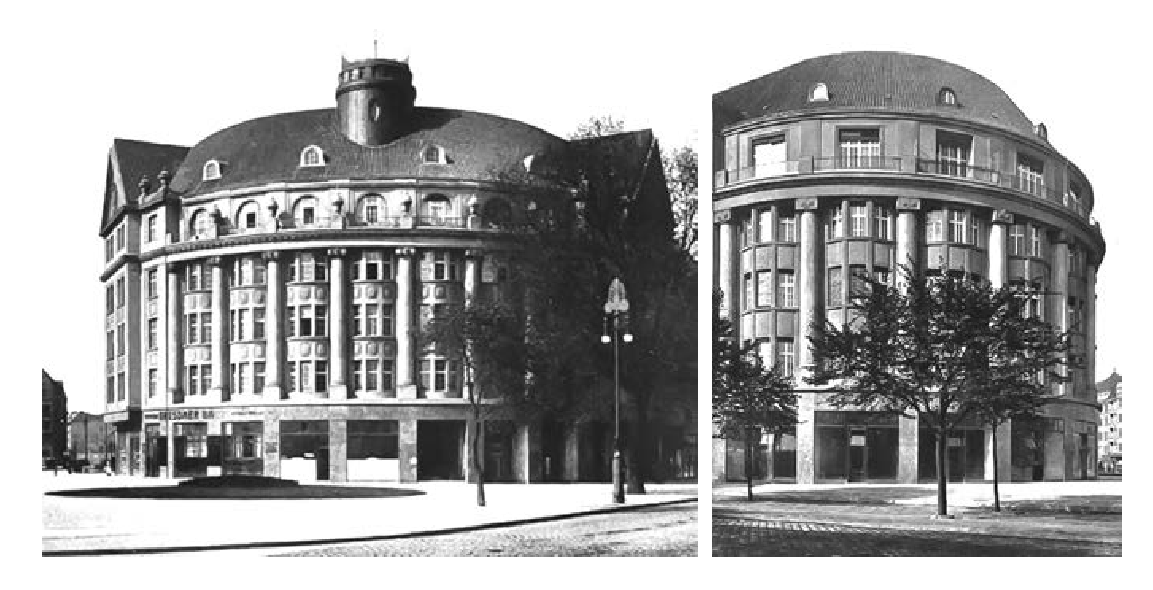


Bild 5.14 a/b: Bruno Möhring: Wohn- und Geschäftshäuser in „Neu-Tempelhof“ (1913)

Am Königsplatz wollten die Autoren ein sogenanntes „Forum des Reiches“ (Eberstadt et al. 1911: 26) mit Monumentalbauten für den Generalstab, das Reichsmarineamt und das Reichskolonialamt errichten unter dem Leitgedanken „Heer und Volk, die Träger deutscher Größe und Macht, vereinigt in den Denkmälern der Baukunst“ (zitiert n. Goecke 1911: 19).[605] Das Forum sollte „patriotische Feiern

von Reihenhäusern realisiert, die Hegemann (1924) als Rettung des Tempelhofer Feldes bezeichnete und die innerhalb des Berliner S-Bahn Rings einzigartig ist.

605 „An Stelle der Krollschen Baugruppe neben dem Generalstabsgebäude das neue Kriegsministerium dem Reichstage gegenüber! Zum besseren Schluß des Platzes

unter freiem Himmel" (Eberstadt et al. 1911: 26) ermöglichen und „ein gewaltiges Baudenkmal für die Wehrhaftigkeit des Reiches [werden].

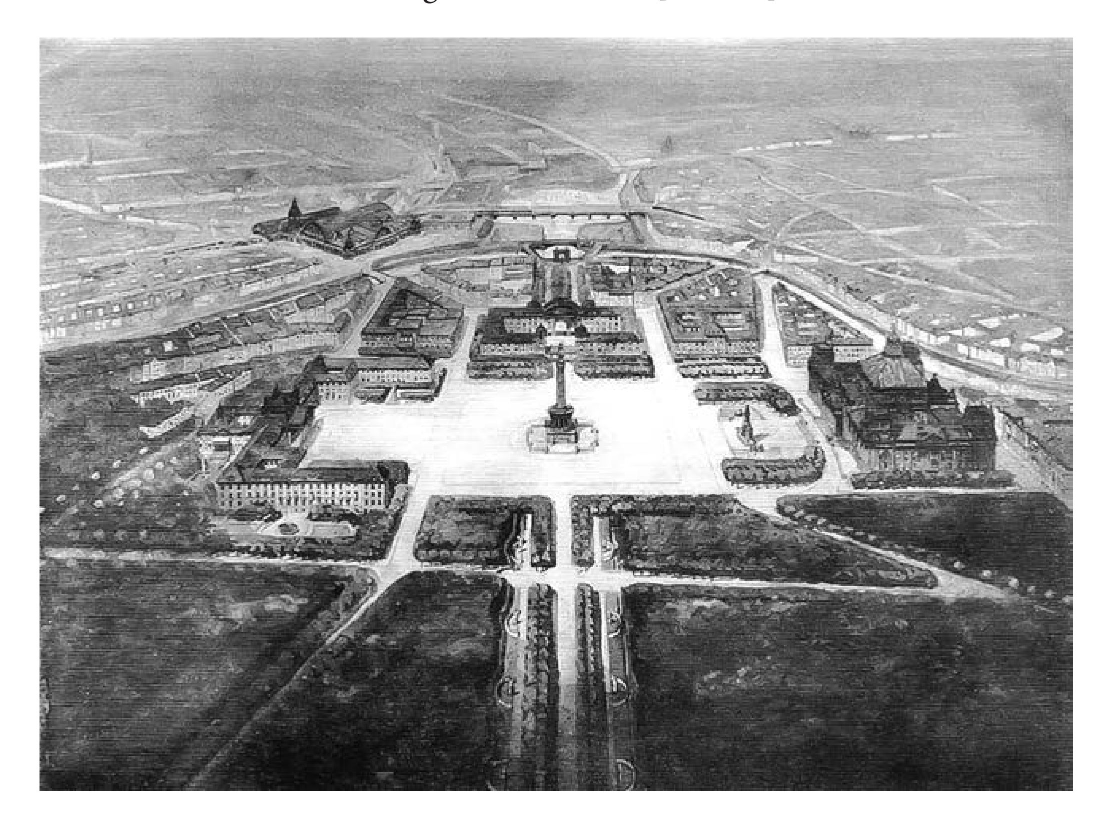


Bild 5.15: Forum des Reiches, Wettbewerbsbeitrag von Eberstadt/Möhring/Petersen

Dieser Platz würde erst den richtigen Abschluss und die Krönung der Siegesallee bilden: Ist diese als bildliche Darstellung der brandenburgisch-preußischen Geschichte zu betrachten, so spiegelt sich in ihm deren Fortsetzung und vorläufiges Endziel, die Gründung des Deutschen Reiches und sein Auswachsen zur Weltmacht." (ebd.) Theodor Goecke ist begeistert von der Idee: „[W]ürde eine solche Stätte nicht gewaltig jeden Deutschen ansprechen und jedem Fremden die Grundlage des Reiches vor Augen führen!" (Goecke 1911: 19). Hier zeigt sich einmal mehr, wie nationalistisch und chauvinistisch die deutsche Gesellschaft um 1910 ausgeprägt war: Im Kommentar zu einem Beitrag für einen Städtebauwettbewerb wird mit Begriffen wie ‚Wehrhaftigkeit', ‚Weltmacht'[606]

nach Norden ein Neubau des Reichsmarineamts in der Achse der Siegessäule, durch Ankauf von Privatgrundstücken dort auch noch ein Neubau des Reichskolonialamts und etwa des Militärkabinetts [...]" (Goecke 1911: 19).

606 Die Gründung des Deutschen Reiches wird nur als „vorläufiges Endziel" (Eberstadt et al. 1911: 26) bezeichnet. Was noch kommen soll, ist vermutlich mit „Weltmacht" (ebd.), und zwar alleiniger, umschrieben.

usw. nur so um sich geworfen. Und die angedachte Platzierung des Kriegsministeriums gegenüber dem Reichstag sowie die Schließung des Platzes nach Norden durch das Marineministerium verdeutlichen, wie die Militarisierung der wilhelminischen Gesellschaft von einflussreichen Teilen der Bevölkerung – hier den Architekten und Städtebauern – getragen wurde. Fraglos denken die Autoren auf diese Weise die vorhandene Disposition des Königsplatzes mit Siegessäule, Bismarck-, Roon- und Moltke-Denkmal konsequent zu Ende. In ihrem Gesamtplan für Berlin ist wie bei Jansen, Brix und Genzmer der Gartenstadtgedanke sehr präsent. Alle drei Preisträger scheinen auch später geäußerte Gedanken von Bruno Taut über die Auflösung der Städte und die moderne Vorstellung von aufgelockerten Stadtlandschaften vorwegzunehmen. Das Problem der ‚Zersiedlung' einer riesigen Fläche sehen sie dabei offensichtlich nicht.

Als Einzige setzen Bruno Schmitz, der Architekt des Amtsgerichts Mitte (vgl. Kap 3.6.3), und die Ingenieure Otto Blum, Christian Havestadt und Max Contag unter dem Motto „Wo ein Wille, da ein Weg" (Schmitz et al 1911: 4) ein dezidiertes und konsequentes Großstadtprogramm um. Auch sie gehen besonders auf Verkehrsfragen ein und schlagen zahlreiche Straßendurchbrüche und die Anlage von „Monumentalstraßen" (Goecke 1911: 29) im Zentrum vor.[607] Außerdem projektieren sie die Zusammenlegung von Potsdamer und Anhalter Bahnhof sowie dessen Verschiebung bis südlich des Landwehrkanals sowie die Zusammenlegung von Lehrter und Hamburger Bahnhof sowie dessen Verschiebung nach Norden, um so Platz für die weitere Stadtentwicklung zu schaffen. Essenziell für ihren Entwurf ist die Anhebung der Traufhöhe im Zentrum von 22 auf 30 Meter, um somit eine monumentale Geschäftsarchitektur zu ermöglichen. Bruno Schmitz verzichtet auf detaillierte Erklärungen, denn: „Das Ästhetische, das Monumentale wie das Architektonische bedürfen einer eingehenden Begründung und Erläuterung nicht. Denn die Kunst hört auf, Kunst zu sein, wenn sie erklärt werden muß" (Schmitz et al. 1911: 4). Einige Kritiker fesselt „von allen eingelaufenen Arbeiten [...] Bruno Schmitz' schwungvolle Darstellung der zukünftigen Weltstadt am meisten" (Lehweß 1911: 123). Laut Goecke haben die Verfasser mit ihrem Plan „auf Schönheit, künstlerische Ausgestaltung und architektonische Monumentalität weitgehende – vielleicht zu weitgehende – Rücksicht genommen" (Goecke 1911: 19). Schließlich war ihr Ziel, „Berlin in die Reihe der schönsten Weltstädte zu rücken" (Schmitz et al. 1911: 31). Folglich tritt die Funktionalität – mit

---

607 Eine davon führte „in Fortsetzung der Friedrichstraße über den Belle-Alliance-Platz hinaus in gerader Linie bis auf das Tempelhofer Feld, dessen östlich der Belle-Alliance-Straße gelegenen Fläche zu einem von Monumentalbauten eingerahmten Paradeplatz ausgestaltet werden soll – zur Verherrlichung der soldatischen Größe Preußens!" (Goecke 1911: 29).

Ausnahme des Verkehrs – hinter den ästhetischen Aspekten zurück. Was zum Beispiel ein sogenanntes *Forum der Arbeit* auf der südlichen Spreeinsel bezwecken sollte, blieb (mangels erklärender Ausführungen von Schmitz) unklar. Dennoch weist auch dieser Beitrag in gewisser Weise in die Zukunft, wenn Schmitz formuliert: „Eine monumental aufgebaute Fabrik kann aber ästhetisch ebenso gut wirken wie ein Verwaltungsgebäude oder ein großes Geschäftshaus" (Schmitz et al. 1911: 46). Damit bezieht sich Schmitz in positiver Weise sowohl auf Messels Wertheim-Kaufhaus als auch auf Peter Behrens' AEG-Turbinenhalle in Moabit. Dass neben den Berliner Bahnhöfen vor allen Dingen die (private) Industriearchitektur in ihrer Verbindung von Architektur und Ingenieurwesen ästhetisch in eine neue Zeit deutete, blieb Schmitz also nicht verborgen. Mit ähnlichen Worten wie Schmitz feierte Le Corbusier (1922) zwölf Jahre später Brücken, Silos und Hochseedampfer als Vorbilder für die moderne Architektur.

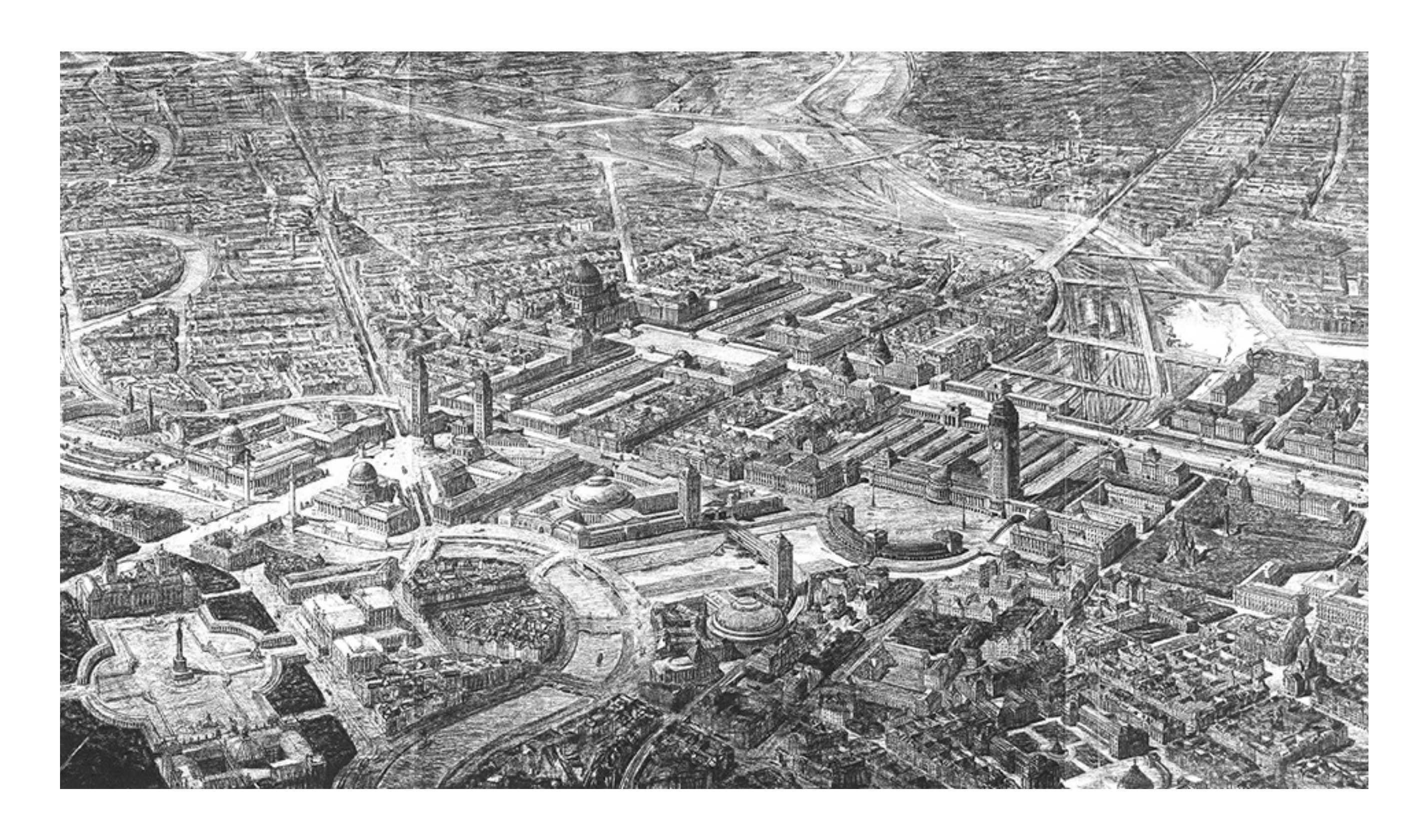


Bild 5.16: Wettbewerbsbeitrag von Schmitz, Blum, Havestadt, Contag: „Neu-Berlin am Nordcentralbahnhof. Perspektivische Ansicht (Vogelschau)"

Bei der Bewertung der eingereichten Arbeiten und der Vergabe der Preise kam es zu einem Eklat. Das Preisgericht[608] hatte sich völlig zerstritten,[609] was angesichts der heterogenen Zusammensetzung von traditionalistisch und gemäßigten prämodern bauenden Architekten, Industriekapitänen, Politikern und dem Berliner Polizeipräsidenten nicht verwundern kann. Am Ende wurde zwei erste Preise an Jansen sowie Brix/Genzmer vergeben. Möhring, Eberstadt et al. wurden mit dem dritten, Schmitz, Blum, Contag & Havestadt mit dem vierten Preis bedacht. Der Initiator des Wettbewerbs, Theodor Goecke, kritisierte, dass die Jury ihr Plazet zu einseitig zugunsten der Verkehrsplanungen vergeben und damit eine weitere Popularisierung des Städtebaugedankens verhindert habe.[610] Hierin werden die Differenzen der zumeist älteren Vertreter eines ‚künstlerischen Städtebaus' im Sinne Camillo Sittes zu denen einer bereits funktionalistischen, im gewissen Sinne ‚modernen' Auffassung wie bei Brix/Genzmer deutlich.

Die 1910 in der Hochschule der Künste in Charlottenburg durchgeführte Ausstellung *Der Städtebau* fußte wesentlich auf den Arbeiten der Wettbewerbsteilnehmer. Zudem wurden die wichtigsten Städtebauprojekte der Zeit aus Wien, Paris, London und Chicago sowie weiteren Städten präsentiert. Die Ausstellung war „ein Schlüsselereignis für die Städtebaudebatte im 20. Jahrhundert." (Bodenschatz et al. 2010: 16). Auch wenn wenig bis gar nichts aus den Wettbewerbsbeiträgen realisiert wurde, initiierten die Ausstellung eine breite gesellschaftliche Diskussionen um den Berliner Städtebau, welche sich unter anderem in den im selben Jahr publizierten Beiträgen von Berg (1910), Goecke (1910), Hofmann (1910) und nicht zuletzt in der Schrift *Berlin. Ein Stadtschicksal* von Karl Scheffler (1910)[611] ablesen lässt. Viele dieser Gedanken fanden Einzug in

608 Bestehend aus 21 Mitgliedern, u. a. dem Berliner Stadtbaurat Ludwig Hoffmann, dem Charlottenburger Stadtbaurat Heinrich Seeling, dem Potsdamer Oberbürgermeister Vosberg, dem Ausschussvorsitzenden Otto March, Paul Schultze-Naumburg und Theodor Goecke, also einer Mischung von ‚gemäßigt Modernen' mit einer deutlichen Mehrheit von ‚traditionalistisch Konservativen'.

609 Auch das ist anscheinend eine Konstante bei Berliner Städtebauwettbewerben (vgl. den Wettbewerb für die Neugestaltung des Potsdamer Platzes 1994).

610 „[Der] in der [Städtebau-]Ausstellung erzielte Erfolg hat dafür Zeugnis abgelegt, daß gerade die künstlerische Auffassung des Städtebaus die weitherzigste, allen praktischen Anforderungen gleichmäßig gerecht werdende und deshalb die allein geeignete ist, sowohl weitere Kreise für die Aufgaben des Städtebaus zu gewinnen, als auch einseitigen Neigungen der im Städtebau tätigen Sonderfächer ausgleichend entgegenzuwirken. Leider ist letzteres dem Preisgericht des Wettbewerbs ‚Groß-Berlin' nicht in demselben Maße gelungen" (Goecke 1910: 74).

611 Schefflers Schrift ist nicht zuletzt durch das vielfach zitierte Resümee bekannt, Berlin sei dazu verdammt, „immerfort zu werden und niemals zu sein" (Scheffler 1910: 267). Auch wenn diese kulturpessimistisch geprägte Ansicht nicht als Lob für die Innovationskraft der Stadt gemeint war, klingt sie doch bedeutend optimistischer

die Überlegungen der sich ab 1919 bildenden Bewegung der architektonischen Moderne um Le Corbusier einerseits und Walter Gropius andererseits.

5.9 Resümee Städte- und Wohnungsbau

In diesem Kapitel wurde deutlich, dass es gegen Ende des Kaiserreichs langsam zu einer organisatorischen und ästhetischen Transformation des Wohnungs- und Städtebaus kam. Von einer zu Beginn des Reichs rein privatwirtschaftlichen Veranstaltung wird ersterer um die Jahrhundertwende mit den genossenschaftlichen Bauvereinen zumindest teilweise zu einem öffentlich unterstützen Vorhaben. Damit einhergehen sowohl veränderte ästhetische Konzepte als auch die öffentliche, also politische Bewertung des Städte- und Wohnungsbaus. Die gesteigerte öffentliche Bedeutung von Wohnungs- und Städtebau lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass auch im offiziellen *Zentralblatt der Bauverwaltung* (1915, Nitze 1912) nun längere Besprechungen von als vorbildlich angesehenen Wohnanlagen erscheinen. Vorher hatte das Blatt ausschließlich staatliche Repräsentations- und Ingenieursbauten besprochen. Mit der Architektur Paul Mebes' für den *Beamten-Wohnungs-Verein,* einer Genossenschaft, also formalrechtlich ebenso wenig staatlich wie die privaten Bauherren, wurde der Bautypus ‚Wohnanlage' jedoch auch für das amtliche Zentralblatt interessant. Es handelte sich hier schließlich um eine Genossenschaft der Staatsdiener.

Mit dem gesteigerten öffentlichen Interesse am Städte- und Wohnungsbau kommen die privaten Anbieter in zunehmenden legitimatorischen Zugzwang für ihren nach reinen Profitkriterien praktizierten Mietskasernenbau. Mit Georg Haberland versuchte einer ihrer Akteure eine Lanze für das Privatkapital zu brechen:

> In den letzten 40 Jahren ist bei der großartigen Entwicklung Berlins das Privatkapital imstande gewesen, das Wohnungsbedürfnis zu befriedigen. Man wird bei dem großen Wohnungsbedürfnis in Groß-Berlin, welches die Schaffung von 45000 Wohnungen alljährlich bedingt, von denen etwa dreiviertel auf die Kleinwohnungen entfallen, [...] auf das Privatkapital angewiesen sein. (Haberland 1913: 47)

Haberland befürchtete mit den aufkommenden Genossenschaften gar eine „Beseitigung des Privateigentums und der Verstaatlichung oder Verstadtlichung der gesamten Wohnungsfürsorge" (Haberland 1913: 47). Dagegen wünschte er,

als der Alfred Messel zugeschriebene Satz: „Berlin ist versaut und wird es in immer stärkerem Maße werden" (zit. n. Nägelke 2010: 74).

> daß dem Privatkapital in allen den Formen, die ich in meiner Einleitung entwickelt habe, seine Existenzmöglichkeit gewahrt bleibt und daß es die Unterstützung aller derjenigen finden möge, die berufen sind, über die Wohnungsfürsorge für unsere Bevölkerung zu wachen. Dann wird Berlin aus der Viermillionenstadt eine solche von acht Millionen werden, und es wird nicht nur die größte, sondern auch die schönste Stadt der Welt sein. (Haberland 1913: 47)

Er kommt, Berlin mit Paris, London und Wien vergleichend, zu dem Schluss, „daß man angenehmer und besser wie in Berlin in keiner Großstadt, jedenfalls in keiner Hauptstadt des Kontinents wohnt" (Haberland 1913: 32). Diese Behauptung ist auch nach den Verbesserungen in Folge der neuen Bauordnung von 1897 nicht verallgemeinerbar. Vielmehr muss konstatiert werden, dass im Groß-Berliner (Süd-)Westen die Wohnverhältnisse weitaus angenehmer als im Zentrum oder im (Nord)Osten waren. Erkauft werden musste der höhere Komfort durch einen höheren Preis. Doch ist diese Ost-West-Diskrepanz auch in den genannten europäischen Hauptstädten anzutreffen.

Bezeichnend für die Zeit nach der Jahrhundertwende ist der Ruf nach städtebaulich einheitlichen Lösungen, in denen öffentliche (Repräsentations-)Bauten als dominierende Orientierungspunkte in der Stadtlandschaft gefordert werden.[612] Ebenso deutlich wird, dass die neue rechtliche[613] und wirtschaftliche Organisationsform der Genossenschaft Auswirkungen sowohl auf die Ästhetik von Wohngebäuden als auch auf die öffentliche Wahrnehmung (also die politische Bedeutung derselben) hatte. Interessant ist auch, dass die städtebauliche Entwicklung Berlins um die Jahrhundertwende verstärkt publizistisch durch neue Bauzeitschriften wie *Der Baumeister* (gegr. 1902) oder die *Neudeutsche Bauzeitung* (gegr. 1904) begleitet wurde (vgl. Kap. 2.1)

Die häufige Forderung der Architekturtheoretiker und -kritiker nach „Einheitlichkeit" (Behrendt 1911: 83, Scheffler 1913: 68, Stahl 1907: 14) und die Ablehnung von Vielfalt in den äußeren Erscheinungsformen, können als Befürwortung einer Uniformierung und Absage an den Liberalismus gelesen werden. Wenn Behrendt in diesem Zug als „Merkmal der neuen Baugesinnung unserer Zeit [...] ein lebendiges Gefühl für den Rhythmus" bezeichnet, „das mit verjüngter Kraft, das gesamte architektonische Schaffen der Gegenwart durchdringt" (Behrendt 1911: 99), kann man, zumal angesichts der von ihm genannten Beispiele der Architekturen Otto Marchs und der Schöneberger Gebäude von Paul Mebes, wohl an den Rhythmus von Marschmusik denken. Vom eleganten Swing

612 „Das private Bauwerk muss im allgemeinen sich unter allen Umständen dem öffentlichen unterordnen und darf ebensowenig als Einzelerscheinung sich seine Wirkung erkämpfen wollen, sondern nur als primus inter pares auftreten" (Jansen 1908: 5).

613 Im Jahr 1889 wurde in Preußen eine neues Genossenschaftsrecht eingeführt, das Baugenossenschaften erst ermöglichte.

der Stuttgarter Weißenhofsiedlung ist der Städtebau noch 15 Jahre und eine (Kultur-)Revolution entfernt.[614] Zwar sind mit Behrendt, Muthesius und Stahl drei der herausragenden Theoretiker in ihrer politischen Anschauung dezidierte Liberale. In Architektur und Städtebau wenden sie sich jedoch entschieden gegen das bis zur Jahrhundertwende praktizierte „laisser aller" (Behrendt 1911: 83). Die antiliberale und häufig deutschfrömmelnde Stimmung der meisten mit Architektur befassten Schriftsteller der deutschen Hauptstadt liest sich in Kenntnis des geschichtlichen Fortgangs höchst befremdlich.[615] Und auch die unterschiedlichen Entwicklungswege der Protagonisten nach dem Ersten Weltkrieg werden mit der Lektüre der hier genannten Autoren zumindest plausibel.

Am unaufgeregtesten[616] geht Paul Mebes sowohl in der Praxis als auch in der Theorie bei der Suche nach einem ‚deutschen' Baustil vor. Seine Wohnanlagen in Steglitz und Niederschönhausen sind trotz ihrer ‚Einheitlichkeit' nicht so monumental wie zum Beispiel Otto Marchs Häuser in der Bismarckstraße (vgl. Behrendt 1911: 83),[617] die mit einem riesigen Walmdach, das die ganze Blockfront überspannt, einschüchternd und maßstabslos wirken. Mit Alfred Messel gewinnt schließlich der Klassizismus auch im Wohnhausbau wieder an Terrain. Seine Wohnhausgruppe in der Proskauer Straße erfüllt das Bedürfnis der zeitgenössischen Städtebauer nach Monumentalität, Klarheit und Einheitlichkeit. Sein frühes Ableben wird als schmerzlicher Verlust eines genuinen Nachfolgers von Schinkel angesehen (vgl. Behrend 1912, Scheffler 1913: 121). So waren kurz vor Beginn des Krieges die meisten der Städtebautheoretiker und -kritiker der Hauptstadt bereit, für einen sich von der Klassik ableitenden, monumentalen und einheitlichen Baustil. Diesbezüglich kann die Begeisterung für die nach dem Ersten Weltkrieg reüssierenden Modernisten wie Mies, Gropius und Le Corbusier nicht überraschen.

In den untersuchten Schriften zum Städtebau lassen sich einerseits eine abschätzige Bewertung des (sogenannten niederen) Proletariats durch die

614 Auch Scheffler findet, dass dem Bauschaffen von Messel, Behrens, Muthesius und Tessenow „noch das Klingende, das Musikalische fehlt" (Scheffler 1013: 68). Der ‚Erfinder' der Musikalität in der Architektur, Hans Poelzig (vgl. Kap. 2.9), taucht in dieser Aufzählung nicht auf, da er zu diesem Zeitpunkt noch nicht in Berlin und auch noch nicht anderswo monumental-repräsentativ gebaut hatte.

615 Als Beispiel dafür können die Einlassungen Karl Schefflers über den Charakter der Großstadtbevölkerung dienen: „Lebenskraft und Arbeitswille sind übergenug vorhanden, aber es fehlt ganz die innere Einheitlichkeit, die Einzelindividuen zu einem Volksindividuum macht" (Scheffler 1913: 142).

616 Dies meint: weder ästhetisch noch politisch radikal.

617 Allerdings sind sie auch nur dreistöckig im Gegensatz zu den vierstöckigen Marchbauten. Doch seine Anlagen treten vor allem durch die gerade nicht geschlossenen Blockfront, wie sie Behrendt propagiert, hervor. Interessanterweise findet Mebes dennoch in Behrendt seinen größten Fürsprecher.

Wohnungsarchitekten und Städtebauer herauslesen und andererseits ein in diesem Kreis nahezu hegemonial herrschendes nationalistisches und chauvinistisches Gedankengut. Dieser Befund deckt sich mit den Resümees der vorherigen Kapitel. Die selbst von Liberalen und Vertretern des Kathedersozialismus gebrauchten radikalen Formulierungen in dem vermeintlich unpolitischen Kontext von Wohnungs- und Städtebau, Architektur und Gartenstädten verdeutlichen die Militarisierung der Gesellschaft. Der seit der Jahrhundertwende geforderte (aber im Neoklassizismus nicht eindeutig erkannte) neue Monumentalstil kennzeichnet die Ästhetik des sich als (zukünftige) Weltmacht sehenden Parvenüs Deutschland. Da Berlin trotz einiger Solitäre mit europäischer Bedeutung bis 1914 (und auch danach) nicht die architektonische und städtebauliche Geltung der alten Hauptstädte Wien, Paris, London und auch St. Petersburg erreichte, musste sich das ästhetische Bedürfnis im ‚Reich der Dichter und Denker' auf andere Weise einen Weg bannen: Die Architekten und Städtebauer setzten wie die Mehrzahl der bildenden Künstler – wenn auch häufig nur bis 1916 – auf die Ästhetisierung der soldatischen Nation.

Literatur und Quellen zu Kapitel 5

Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (1896): *Berlin und seine Bauten.* Berlin: Ernst Wasmuth.

Arminius (1874): *Die Großstädte in ihrer Wohnungsnoth und die Grundlagen einer durchgreifenden Abhilfe*. Leipzig: Duncker & Humblot.

Balz, Constanz (1897): *Preußisches Baupolizeirecht. Im Anschluß an die Baupolizeiordnung für den Stadtkreis Berlin vom 15. August 1897 für den praktischen Gebrauch dargestellt*. Berlin: J. J. Heine.

Bauwelt (1913): Die Gartenstadtbewegung in Groß-Berlin. In: dies., Jg. 4, Nr. 21, S. 21-24.

Beamten-Wohnungs-Verein zu Berlin (1900): Aufruf. Beamten-Wohnungs-Verein zu Berlin. In: Meyer, Edina: (1972), a. a. O., S. 172.

Beamten-Wohnungs-Verein zu Berlin (1910): *Beamten-Wohnungs-Verein zu Berlin Eingetr. Genossenschaft M. B. H. 1900-1910.* Berlin: Eigendruck.

Beamten-Wohnungs-Verein zu Berlin (1925): *Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Beamten-Wohnungs-Vereins.* Berlin: Eigendruck.

Behne, Adolf (1913): Die Bedeutung der Farbe in Falkenberg. In: *Gartenstadt. Mitteilungen der deutschen Gartenstadtgesellschaft* (7) 1913, Nr. 12 (Dezember), S. 248-250.

Behrendt, Walter Curt (1909): Neubauten des Beamten Wohnungs-Vereins zu Berlin. In: *Neudeutsche Bauzeitung*, Jg. 5, S. 1, 4, 6-8, 33.

Behrendt, Walter Curt (1911): *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst*. Berlin: Bruno Cassirer.

Bernhardt, Christoph (2009): Ein städtebauliches Jahrhundertprogramm aus dem Geist des Verkehrs. Zum Beitrag von Joseph Brix und Felix Genzmer für den Wettbewerb Groß-Berlin von 1908/1910, in: Bodenschatz, Harald (Hrsg.): *Städtebau*

1908/1968/2008. Impulse aus der TU (TH) Berlin. Berlin: Leue, Edition für Stadt und Region, S. 41-60.

Berg, Max (1910): Groß-Berlin. Gesichtspunkte für die Beurteilung des Wettbewerbs Groß-Berlin und seine Bedeutung für die Entwicklung des modernen Städtebaus überhaupt. München: *Flugschrift des Dürer-Bundes zur ästhetischen Kultur*, Nr. 63.

Berliner Bau- und Wohnungsgenossenschaft von 1892 (2017): *Siedlung Proskauer Straße*. Online: https://www.1892.de/siedlungen/proskauer-strasse.html. Abgerufen am 26.06.2017.

Berliner Tageblatt (1886a): Der deutsche Fischerei-Verein in der Central-Markthalle. In: *Berliner Tageblatt,* 2. Mai. 1886, Nr. 220, S. 3.

Berliner Tageblatt (1886b): Die Eröffnung der Berliner Markthallen. In: *Berliner Tageblatt,* Abendausgabe, 3. Mai. 1886, Nr. 222, S. 1.

Berliner Tageblatt (1915): „Kolonie Tuschkasten". In: *Berliner Tageblatt,* 11. Juli 1915, Nr. 349, Beiblatt 1.

Berliner Zeitung (1998): Das Karree an der Proskauer Straße erhielt 1900 in Paris eine Goldmedaille. Heute ist es wieder ein Schmuckstück: Vor hundert Jahren war Messels Siedlung eine Sensation. Online: http://www.berliner-zeitung.de/16341588. Abgerufen am 26.06.2017.

Bodenschatz, Harald (1987): *Platz frei für das neue Berlin. Geschichte der Stadterneuerung in der „grössten Mietskasernenstadt der Welt" seit 1871*. Berlin: Transit.

Bodenschatz, Harald (2009): Städtebau von den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum ersten Weltkrieg. In: Architekten- und Ingenieursverein zu Berlin (Hg.): *Berlin und seine Bauten*. Berlin: Dom Publishers.

Bodenschatz, Harald/Hans-Joachim Engstfeld/Carsten Seifert (1995): *Berlin. Auf der Suche nach dem verlorenen Zentrum*. Hamburg: Junius.

Bodenschatz, Harald/Friedhelm Fische (1992): *Hauptstadt Berlin – Zur Geschichte der Regierungsstandorte*. Bericht 12. Berlin: Schriftenreihe für Bau und Wohnungswesen.

Bodenschatz, Harald/Christina Gräwe/Harald Kegler/Hans-Dieter Nägelke/Wolfgang Sonne (2010): Einleitung. In: Bodenschatz, Harald/Architekturmuseum der TU Berlin (Hg.): *Stadtvisionen 1910/2010: Berlin, Paris, London, Chicago; 100 Jahre Allgemeine Städtebau-Ausstellung in Berlin*. Berlin: Dom publishers, S. 16-27.

Blum, Otto (1912): Die sozialpolitischen Forderungen des Verkehrs. In: Gesellschaft für Soziale Reform Ortsgruppe Berlin (Hg.*): Fragen der kommunalen Sozialpolitik in Groß-Berlin, Teil II. Die sozialpolitischen Aufgaben des Zweckverbandes Groß-Berlin.* S. 63-82. Jena: Fischer.

Bräning (1909): Moderne Kleinwohnungen. In: *Neudeutsche Bauzeitung.* Jg. 5, S. 106-110.

Brix, Josef/Felix Genzmer/Hochbahngesellschaft (1911): „Denk an künftig". In: *Wettbewerb Groß-Berlin. Die preisgekrönten Entwürfe mit Erläuterungsberichten*, Berlin: Ernst Wasmuth, S. 3-39.

Centralblatt der Bauverwaltung (1886): Vermischtes. Eröffnung der Berliner Markthallen. In: dass., 6. Jg., S. 183.

Damaschke, Adolf (1913): *Die Bodenreform. Der Weg zur sozialen Versöhnung. Grundsätzliches und Geschichtliches zur Erkenntnis und Überwindung der sozialen Not.* Jena: Gustav Fischer.

Deutsche Gartenstadtgesellschaft (1911): *Zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung.* Berlin: Verlag der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft.

Deutsche Gartenstadtgesellschaft (1915): *Unseren Kriegsinvaliden Heim und Werkstatt in Gartensiedlungen. Denkschrift der Deutschen Gartenstadtgesellschaft über den Dienst des Vaterlandes an den Kriegsinvaliden und den Hinterbliebenen der gefallenen Krieger.* Leipzig: Renaissance-Verlag.

Dolff-Bonekämper, Gabi et al. (Hg.)(2018): *Das Hobrechtsche Berlin. Wachstum, Wandel und Wert der Berliner Stadterweiterung.* Berlin: DOM publishers.

Ebe, Gustav (1904): *August Orth: ein Lebensbild*. Berlin: Ernst.

Ebersbach, Emil (1927): *Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Vaterländischen Bauvereins e. G. m. b. H. am 29. Juli 1927*. Berlin: Eigendruck.

Eberstadt, Rudolf (1907): *Die Spekulation im neuzeitlichen Städtebau.* Jena: Fischer.

Eberstadt, Rudolf (1911): Wohnverhältnisse und Städtebau in Spandau. In: Delbrück, Hans (Hg.): *Preußische Jahrbücher*. Bd. 144, Apr. – Jun. Berlin.

Eberstadt, Rudolf (1917): *Handbuch des Wohnungswesens.* 3. umgearb. u. erw. Aufl. Jena: Fischer.

Eberstadt, Rudolf/Bruno Möhring/Richard Petersen (1911): Gross-Berlin. Ein Programm für die Planung der neuzeitlichen Großstadt. In: *Wettbewerb Gross-Berlin 1910, Die preisgekrönten Entwürfe mit Erläuterungsberichten*. Berlin: Ernst Wasmuth.

Ebert, Friedrich (2017): *Reden als Reichspräsident (1919-1925*). Hg. von Walter Mühlhausen. Bonn: Dietz.

Feuth, Ludwig (1909): Reichsmetropole und Gartenstadt. In: *Gartenstadt, Mitteilungen der Gartenstadtgesellschaft*. Jg. 3, H.5.

Fritsch, K. E. O. (1884): Die Kaiser Wilhelm Straße in Berlin. In: *Deutsche Bauzeitung*, Jg. 18, S. 320-322.

Fritsch, K. E. O. (1887a): Berliner Neubauten. Die Bauten der Gesellschaft Kaiser Wilhelm-Straße. In: *Deutsche Bauzeitung*, Jg. 21, S. 457-459, 481-483, 505-507, 529-532.

Fritsch, K. E. O (1887b): Die Ausstattung der Straße ‚Unter den Linden' in Berlin. In: *Deutsche Bauzeitung* 21. Jg., S. 465.

Fuchs, Johannes (1911): Gartenstadt und Heimatschutz. In: Die Deutsche Gartenstadtgesellschaft (Hg.): *Zusammenfassende Darstellung über den heutigen Stand der Bewegung.* Berlin: Verlag der Deutschen Gartenstadt-Gesellschaft, S. 83-84.

Gegner, Martin (2018): Die Öffentlichkeit der Platz-Architektur Berlins. Fünf Beispiele der baulichen Repräsentation einer gesellschaftlichen Konstruktion. In: *Wolkenkuckucksheim*, Jg. 23, Nr. 37, S. 57-83.

Gemünd, Wilhelm (1911): *Bodenfrage und Bodenpolitik in ihrer Bedeutung für das Wohnungswesen und die Hygiene der Städte*. Berlin: Springer.

Gessner, Albert (1909): *Das deutsche Miethaus.* München: Bruckmann.

Geist, Johann Friedrich/Kürvers, Klaus (1989): *Das Berliner Mietshaus, Bd 2, 1862-1945*. München: Prestel.

Goecke, Theodor (1904): Berliner Plätze und Prachtstraßen. In: *Der Städtebau*, 1. Jg., S. 149-152, 157-160.

Goecke, Theodor (1906): Zur Beschaffung eines Gesamtbebauungsplan für Groß-Berlin. In: *Der Städtebau*, 3. Jg., S. 85-88.

Goecke, Theodor (1910): Allgemeine Städtebau-Ausstellung Berlin 1910. In: *Der Städtebau*, 6. Jg. S. 73-83.

Goecke, Theodor (1911): Welche Erwartungen dürfen wir an das Ergebnis des Wettbewerbs Groß-Berlin knüpfen? In: *Der Städtebau*, S. 2-5, 16-20, 29-31.

Goecke, Theodor/Sitte, Camillo (1904): An unsere Leser. In: *Der Städtebau* 1.Jg., 1-4.

Haberland, Georg (1911): Der *Kampf um das Tempelhofer Feld*. Berlin: Berlin: Carl Heymanns.

Haberland, Georg (1913): *Der Einfluß des Privatkapitals auf die bauliche Entwicklung Groß Berlins. Dazu ein Anhang: Die Kleinwohnung in London und Paris.* Berlin: Carl Heymanns.

Hartmann, Kristiana (1993): Bauhistorische Aspekte der Gartenstadt. In: Senatsverwaltung für Bau – und Wohnungswesen Berlin (Hg.): *Gartenstadt am Falkenberg. Städtebau und Architektur*. Bericht 20. Berlin, S. 32-41.

Häuselmann, J. F. (1915): Kriegerheimstätten. In: *Der Profanbau*, H. 11, S. 317-320.

Hegemann, Werner (1910): *Der Städtebau nach den Ergebnissen der Allgemeinen Städtebau-Ausstellung in Berlin.* Bd. 1. Berlin: Wasmuth.

Hegemann, Werner (1912): Die Entwicklung des städtebaulichen Gedankens in Großberlin seit 1848. In: Gesellschaft für Soziale Reform Ortsgruppe Berlin (Hg.): *Fragen der kommunalen Sozialpolitik in Groß-Berlin, Teil II. Die sozialpolitischen Aufgaben des Zweckverbandes Groß-Berlin*. S. 98-124.

Hegemann, Werner (1924): Die Rettung des Tempelhofer Feldes. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*. Jg. 8., H.11-12, S. 333-345.

Hobrecht, James (1862): *Bebauungsplan der Umgebungen Berlins.* Berlin: Ferdinand Boehm. Online: https://www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-150_Jahre_Hobrechtplan_2622205.html. Abgerufen am 13.01.2019.

Hobrecht, James (1868): *Ueber öffentliche Gesundheitspflege und die Bildung eines Central-Amts für öffentliche Gesundheitspflege im Staate.* Stettin: Theodor von der Nahmer.

Hofmann, Albert (1910): Groß-Berlin, sein Verhältnis zur modernen Großstadtbewegung und der Wettbewerb zur Erlangung eines Grundplanes für die städtebauliche Entwicklung Berlins und seiner Vororte im zwanzigsten Jahrhundert. Wettbewerbsbeilage der *Deutschen Bauzeitung*, Jg. 44., H. 26-32.

Jansen, Hermann (1908a): Unsere Bauten. In: *Der Baumeister*, Jg. 7, Oktober, S. 4-9.

Jansen, Hermann (1908b): Der Wettbewerb von Gross-Berlin. In: *Der Baumeister*, Jg. 7, S. 13-22.

Jansen, Hermann (1909): Neubauten des Beamten- Wohnungs-Vereins zu Berlin. In: *Der Baumeister*, Jg. 7, S. 49-55.

Jansen, Hermann (1911): In den Grenzen der Möglichkeit. In: *Wettbewerb Gross-Berlin 1910. Die preisgekrönten Entwürfe mit Erläuterungsberichten*, Berlin: Wasmuth.

Kiem, Karl (1992): Die Gartenstadt Staaken als Prototyp der modernen deutschen Siedlung. In: Vittorio Magnago Lampugnani/Romana Schneider (Hg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950 Reform und Tradition.* Stuttgart: Hatje Cantz, S. 133-150. Online: http://www.karl-kiem.net/Gartenstadt_Staaken_Prototyp/. Abgerufen am 20.05.2018.

Kiem, Karl (1997): *Die Gartenstadt Staaken (1914-1917), Typen, Gruppen, Varianten.* Berlin: Gebr. Mann.

Königlich Preußischer Minister der öffentlichen Arbeiten (Hg.) (1892): *Baupolizeiordnung für die Vororte von Berlin*. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn,

Königlich Preußischer Minister der öffentlichen Arbeiten (Hg.) (1896*): Berlin und seine Eisenbahnen 1846-1896*. Berlin: Julius Springer.

Königreich Preußen (1911a): Allgemeines Zweckverbandgesetz. Vom 19. Juli 1911 (1912). In: Gesellschaft für Soziale Reform Ortsgruppe Berlin (Hg.): *Fragen der kommunalen Sozialpolitik in Groß-Berlin, Teil I. Die sozialpolitischen Aufgaben des Zweckverbandes Groß-Berlin*. S. 125-136.

Königreich Preußen (1911b): Zweckverbandgesetz für Groß-Berlin. Vom 19. Juli 1911. In: Gesellschaft für Soziale Reform Ortsgruppe Berlin (Hg.) (1912): *Fragen der kommunalen Sozialpolitik in Groß-Berlin, Teil II. Die sozialpolitischen Aufgaben des Zweckverbandes Groß-Berlin*. S. 136-157.

Kuczynski, Robert (1912): Die Aufgaben der Groß-Berliner Wohnungspolitik. In: Schriften der Gesellschaft für Soziale Reform Ortsgruppe Berlin (Hg.): *Fragen der kommunalen Sozialpolitik in Groß-Berlin, Teil II. Die sozialpolitischen Aufgaben des Zweckverbandes Groß-Berlin.* S. 1-15. Jena: Fischer.

Kuhn, Waldemar (1915): *Kleinsiedlungen aus friderizianischer Zeit*. (Hg.): Deutscher Bund Heimatschutz und Vereinigung für Deutsche Siedlung und Wanderung. Berlin: Ernst und Sohn.

Lehweß, Walter (1911): Architektonisches von der Allgemeinen Städtebau-Ausstellung in Berlin, in: *Berliner Architekturwelt* 13/1911, S. 123.

Le Corbusier (1922): *Vers une architecture.* Paris: Crés.

Lemberg, Peter (2010): Die Protagonisten der Allgemeinen Städtebau-Ausstellung. In: Bodenschatz, Harald/Architekturmuseum der TU Berlin (Hg.): *Stadtvisionen 1910/2010: Berlin, Paris, London, Chicago; 100 Jahre Allgemeine Städtebau-Ausstellung in Berlin*. Berlin: Dom publishers, S. 57-63.

Lilienthal, Gustav (1915): Kriegerheimstätten. In: *Der Städtebau*, Jg. 12., S. 92-92, 100-101.

Mebes, Paul (1918): *Um 1800: Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung.* 2. Aufl., bearbeitet von Walter Curt Behrendt. München: Bruckmann.

Meyer, Otto (Hg.)(1927): *Gesetz über die Enteignung von Grundeigentum vom 11. Juni 1874 mit dem Gesetz über ein vereinfachtes Enteignungsverfahren vom 26. Juli 1922.* Berlin: de Gruyter.

Meyer, Edina (1972): *Paul Mebes. Miethausbau in Berlin 1906-1938.* Berlin: Richard Seitz.

Muthesius, Hermann (1902): *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mühlheim-Ruhr: K. Schimmelpfeng. Unveränderter Nachdruck 1976, Nendeln/Liechtenstein: Kraus-Thomson.

Muthesius, Hermann (1904): *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtungen und Innenraum*. 2 Bde. Berlin: Gebrüder Mann.

Muthesius, Hermann (1907): *Kunstgewerbe und Architektur*. Jena: Eugen Diederichs. Unveränderter Nachdruck 1976, Nendeln/Liechtenstein: Kraus-Thomson.

Nägelke, Hans-Dieter (2010): Grossstadtvisionen? Architektonisches im Wettbewerb Gross-Berlin. In: Bodenschatz, Harald/Architekturmuseum der TU Berlin (Hg.):

Stadtvisionen 1910/2010: Berlin, Paris, London, Chicago; 100 Jahre Allgemeine Städtebau-Ausstellung in Berlin. Berlin: Dom publishers, S. 73-77.

Nitze, Phillipp (1912): Die Wohnhausgruppen des Berliner Beamtenwohnungsvereins in Steglitz und Niederschönhausen. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung,* Jg. 32, S. 183-185, 196-198.

Nerdinger, Manfred (1984): *Paul Schmitthenner: 1884-1972. Gebautes und Ungebautes.* Niedernhausen/Taunus: EHV Architekten- und Ingenieurverlag.

Nerdinger, Manfred (1988): *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer. 1862-1933.* München: Ernst.

Neuhaus, Max (1888): Die Kaiser Wilhelm-Straße in Berlin. In: *Zeitschrift für Bauwesen,* 38. Jg., S. 429-450.

Neumann-Cosel, Barbara v. (1993): Gartenstadt und Genossenschaft – Utopie im Grünen. In: Senatsverwaltung für Bau – und Wohnungswesen Berlin (Hg.): *Gartenstadt am Falkenberg. Städtebau und Architektur.* Bericht 20. Berlin, S. 44-51.

Oppenheim, Heinrich Bernhard (1872): *Der Kathedersozialismus.* Berlin: Oppenheim.

Oppenheimer, Franz (1896): *Die Siedlungsgenossenschaft: Versuch einer positiven Überwindung des Kommunismus durch Lösung des Genossenschaftsproblems und der Agrarfrage.* Jena: Fischer.

Oppenheimer, Franz (1917): Einleitung. In: ders./Fritz Stahl: *Die Gartenstadt Staaken von Paul Schmitthenner*. Berlin: Wasmuth, S. 3-7.

Orth, August (1871): *Berliner Centralbahn: Eisenbahnproject zur Verbindung der Berliner Bahnhöfe nach der innern Stadt*. Berlin: Ernst & Korn.

Orth, August (1875): *Zur baulichen Reorganisation der Stadt Berlin: zwei Denkschriften und eine am Schinkelfeste 1875 gehaltene Festrede*. Berlin: Ernst & Korn.

Osborn: Max (1909): *Berlins Berühmte Kunststätten*. Band 43. Leipzig: E. A. Seemann.

Paulsen, Friedrich (1916): Die Staakener Kleinhäuser. In: *Bauwelt*, Jg. 7, Nr. 34, S .9-13.

Posener, Julius (1979): *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur: das Zeitalter Wilhelms II.* München: Prestel.

Posener, Julius (mit Christine Becker und Brigitte Jacob) (1987): Die Zeit Wilhelms des Zweiten. In: Kleihues, Josef Paul (Hg.*): 750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin.* Stuttgart: Hatje Canz.

Preisgericht – Preisgericht des Wettbewerbs „Gross-Berlin" (1911): *Beurteilung der zum Wettbewerb „Gross-Berlin" eingereichten 27 Beiträge*. Berlin: Ernst Wasmuth.

Rodenberg, Julius (1886): Im Herzen von Berlin. In ders.: *Bilder aus dem Berliner Leben.*

Sandhass, Georg (1863): *Zur Geschichte des Wiener Weichbildrechtes*. Wien: K. u. K. Hof- und Staatsdruckerei.

Sarrazin, Otto/Schäfer, Karl (1885): Die Bebauung der Kaiser Wilhelm-Straße in Berlin. In: *Centralblatt der Bauverwaltung,* Jg. 5, S. 53-55, 68-70, 82-83.

SenStadt (2008): *Housing Estates in the Berlin Modern Style. Nomination for Inscription on the Unesco World Heritage List.* Online: http://whc.unesco.org/uploads/nominations/1239.pdf. Abgerufen am 13.10.2018.

SenStadt (2016): *Berliner Siedlungen der 1920er Jahre auf der UNESCO Welterbe-Liste. Gartenstadt Falkenberg – Tuschkastensiedlung*. Online: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/denkmale_in_berlin/de/weltkulturerbe/siedlungen/index.shtml. Abgerufen am 13.10.2018.

Scheffler, Karl (1913 [1998]): *Die Architektur der Großstadt*. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Helmut Geisert. Berlin: Gebr. Mann.

Scheidt, Adolf (1920): *Staatliche Wohnungsfürsorge in Preußen = Wege zur Volkswohlfahrt.* Berlin: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, Walter de Gruyter & Co.

Schinz, Alfred (1974): Das mehrgeschossige Mietshaus von 1896 bis 1945. In: Architekten- – und Ingenieursverein zu Berlin (Hg.): *Berlin und seine Bauten.* Berlin/München/Düsseldorf: Ernst und Sohn, S. 1-38.

Schilling, Otto (1921): *Innere Stadt-Erweiterung.* Berlin: Der Zirkel, Architekturverlag.

Schliepmann, Hans (1901): Die Architektur auf der diesjährigen Großen Berliner Kunstausstellung. In: *Berliner Architekturwelt,* 4.Jg., H. 134, S. 115f.

Schmitz, Bruno/Otto Blum/Max Havestadt/Christian Contag (1911): Wo ein Wille, da ein Weg. In: *Wettbewerb Gross-Berlin 1910. Die preisgekrönten Entwürfe mit Erläuterungsberichten.* Berlin: Ernst Wasmuth, S. 4, 52-54.

Schmitthenner, Paul (1920). Die deutsche Volkswohnung. In: *Daimler Werkszeitung*, Jg. 1 H.15-18, S. 45ff. Stuttgart: Eigenverlag.

Schmoller, Gustav (1874): Die soziale Frage und der Preußische Staat. In: *Preußische Jahrbücher*, Bd. 33, S. 323-342.

Schmoller, Gustav (1875): Ueber einige Grundfragen des Rechts und der Volkswirthschaft: ein offenes Sendschreiben an Herrn Heinrich von Treitschke. In: *Jahrbücher für Nationalökonomie und Statistik*, Bd. 23, S. 225-349; Bd. 24, S. 81-119.

Schott, Sigmund (1907): Die Citybildung in den deutschen Großstädten seit 1871. In: Neefe, M. (Hg.): *Statistisches Jahrbuch der deutschen Städte. XIV*. Jg, Breslau: Wilhelm Götte.

Schröder, Karen/Siebert, Ulrike (2003): „Ulrike! Agathe! Zu Tisch!" In: *Berliner Morgenpost* v. 14.12.2003. Online: https://www.morgenpost.de/printarchiv/wwbm/article104433282/Ulrike-Agathe-Zu-Tisch.html. Abgerufen am 13.3.2017.

Schultze-Naumburg, Paul (1909): *Kulturarbeiten, Bd. IV: Staedtebau*. Herausgegeben vom Kunstwart. 2. vermehrte Auflage. München: Georg D. W. Callwey.

Schultze-Naumburg, Paul (1928): *Kunst und Rasse*. München: Lehmann.

Schultze-Naumburg, Paul (1929): *Das Gesicht des Deutschen Hauses*. München: Callwey

Schwartzkopff, Ernst (Hg.) (1906): *Der Vaterländische Bauverein zu Berlin eingetragene Gesellschaft mit beschränkter Haftpflicht*. Berlin: Eigendruck

Seydel, Hans (1911): Das Charlottenburger Wohnungsamt. In: Gesellschaft für Soziale Reform Ortsgruppe Berlin (Hg.): *Fragen der kommunalen Sozialpolitik in Groß-Berlin, Teil II. Die sozialpolitischen Aufgaben des Zweckverbandes Groß-Berlin.* S. 27-71.

Sitte, Camillo (1889): *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und Monumentalen Plastik unter Besonderer Beziehung auf Wien*. Wien: Carl Graeser. Online: https://archive.org/details/diestadtebaunach00sitt. Abgerufen am 13.3.2017.

Sitte, Camillo (1909 [1983]): *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und Monumentalen Plastik unter Besonderer Beziehung auf Wien*. Zuerst 1889. Reprint d. 4. Aufl. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg.

Stahl, Fritz (1917a): Die Gartenstadt Staaken. In: Oppenheimer, Franz/ders.: *Die Gartenstadt Staaken von Paul Schmitthenner.* Berlin: Wasmuth, S. 9-15.

Stahl, Fritz (1917b): Die Gartenstadt Staaken. In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst,* Jg. 3 (1918/19), S. 137-148 (197).

Städtebau, Der (1904): *Monatsschrift für die künstlerische Ausgestaltung der Städte nach ihren wirtschaftlichen, gesundheitlichen und sozialen Grundsätzen*. Begründet von Theodor Göcke, Berlin, und Camillo Sitte, Wien. Berlin: Ernst Wasmuth.

Stimmann, Hans (1994): Kritische Rekonstruktion und steinerne Architektur für die Friedrichstadt. In: Burg, Annegret (Hg.): *Neue Berlinische Architektur*: *Eine Debatte.* Berlin/Basel/Boston: Birkhäuser, S. 123-134.

Tönnies, Ferdinand (1887): *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen*. Leipzig: Fues. Online: http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/toennies_gemeinschaft_1887. Abgerufen am 18.08.2018.

Tubbesing, Markus (2010): Der Wettbewerb Gross-Berlin: Die Suche nach der Einheit im Grossstadt-Chaos. In: Bodenschatz, Harald/Architekturmuseum TU Berlin (2010): *Stadtvisionen 1910|2010. Berlin, Paris, London, Chicago. 100 Jahre Allgemeine Städtebau-Ausstellung in Berlin.* Berlin: Dom publishers, S. 64-69.

Unwin, Raymond (1910): *Grundlagen des Städtebaus.* Berlin: Baumgärtel.

Unesco – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (2008): *Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention.* Online: http://whc.unesco.org/archive/opguide08-en.pdf. Abgerufen am 05.05.2019.

Verband Groß Berlin (1920): *Verwaltungsbericht für die Zeit des Bestehens des Verbandes vom 1. April 1912 bis zum 30. September 1920*. Berlin: Eigenverlag.

Verein für Socialpolitik (Hg.) (1886): *Die Wohnungsnoth der ärmeren Klassen in deutschen Großstädten und Vorschläge zu deren Abhülfe: Gutachten und Berichte.* 2 Bde. Leipzig: Duncker & Humblot.

VBA – Vereinigung Berliner Architekten/Architektenverein zu Berlin (1907): *Anregungen zur Erlangung eines Grundplanes für die städtebauliche Entwicklung von Groß-Berlin*. Berlin: Wasmuth.

Wagner, Adolph (1895): *Die akademische Nationalökonomie und der Sozialismus.* Rede zum Antritt des Rectorats der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin gehalten in der Aula am 15. October 1895. Berlin: Julius Becker. Online: http://www.historische-kommission-muenchen-editionen.de/rektoratsreden/pdf/Berlin_1895_Wagner_Akad._National%C3%B6konomik_u._Socialismus.pdf. Abgerufen am 12.08.2018.

Wagner, Adolph (1900): Wohnungsnot und städtische Bodenfrage. In: *Soziale Streitfragen. Beiträge zu den Kämpfen der Gegenwart*. Hg. v. Adolf Damaschke, H.XI. Berlin: J. Harrwitz Nachfolger.

Wagner, Martin (1915): *Städtische Freiflächenpolitik. Grundsätze und Richtlinien für Größe und Verteilung der verschiedenen Arten von sanitärem Grün im Stadtplane mit besonderer Berücksichtigung von Groß Berlin*. Berlin: C. Heymann.

Wehl, B. (1912): Warum gibt es noch keine Gartenstadt in Berlin?“ In.: *Der Städtebau*, 9. Jg., 1.H., S. 33-34.

Wehler, Hans-Ulrich (1995): *Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Bd. 3: Von der Deutschen Doppelrevolution bis zum Begriff des Ersten Weltkriegs 1849-1914.* München.

Winter, Otto (1911): *Schulhaus und Heimat. Auch eine Frage des Heimatschutzes*. Leipzig: List und von Bressendorf.

ZdB – Zentralblatt der Bauverwaltung (1915): Die Gartenstadt Staaken bei Spandau. In: dass., Jg. 35, S. 570-572.

Bildverzeichnis zu Kapitel 5

Bild 5.1: © TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. SW-I 1865-0, gemeinfrei. Zeichnung: James Hobrecht 1867, Druck: ca. 1865, Karte von Hermann Taeger mit Eintragung der Verbindungsbahn.
Bild 5.2: © gemeinfrei. Zeichnung: Paul Mebes 1909, Druck: *Der Baumeister* 1909 (Februar), Jg. 7, H. 5, S. 52.
Bild 5.3: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Architekt Paul Mebes 1909, Druck: Der Baumeister 1909 (Februar), Jg. 7, H. 5, S. 49.
Bild 5.4: © gemeinfrei. Zeichnung: Bruno Taut 1913, Druck: Bauwelt 1913, Jg. 4, Nr. 21, S. 21.
Bild 5.5: © TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. B 3731,11, gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Deutsche Gartenstadtgesellschaft.
Bild 5.6: © gemeinfrei. Zeichnung: Paul Schmitthenner in: *Zentralblatt der Bauverwaltung*. Jg. 35, (1915) S. 570.
Bild 5.7: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck in *Wasmuths Monatshefte für Baukunst,* Jg. 3 (1918/19), S. 140.
Bild 5.8a: © Stadtmuseum Berlin, IV 87/297 V, Foto: Albert Schwarz.
Bild 5.8b: © Stadtmuseum Berlin, GE 2008/69 VF, Foto: Max Missmann.
Bild 5.9: © gemeinfrei. Foto: Waldemar Franz Hermann Titzenthaler (1899).
Bild 5.10: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: Berliner Architekten- und Ingenieursverein (Hg)(1896): Berlin und seine Bauten. Bd. 2 Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, S. 545.
Bild 5.11: © gemeinfrei. Zeichnung: unbekannt Druck: Berliner Architekten- und Ingenieursverein (Hg) (1896): Berlin und seine Bauten. Bd. 2, Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn.
Bild 5.12a: © gemeinfrei. Zeichnung: unbekannt, Druck: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Jg. 8, (1888), S. 432.
Bild 5.12b: © gemeinfrei. Zeichnung: unbekannt, in: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, Jg. 8, (1888), S. 434.
Bild 5.13: TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. B 2619,07, gemeinfrei. Zeichnung: Hermann Jansen 1910.
Bild 5.14a: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck: *Berliner Architekturwelt,* Jg. 16, 1913/1914, H. 4 (Juli 1913), S. 140.
Bild 5.14b: © gemeinfrei. Foto: unbekannt, Druck, *Berliner Architekturwelt,* Jg. 16, 1913/1914, H. 9 (Dezember 1913), S. 354.
Bild 5.15: © gemeinfrei. Zeichnung: Bruno Möhring, Druck: Wettbewerb Gross-Berlin 1910, Die preisgekrönten Entwürfe mit Erläuterungsberichten. Berlin: Ernst Wasmuth.
Bild 5.16: TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. 8009, gemeinfrei. Zeichnung: Havestadt, Contag & Schmitz 1910.

6. Schluss

Über ein Jahrhundert lang war der deutschsprachige Architekturdiskurs geprägt von der Frage, was der ‚deutsche Stil' sei. Wohnte dem Gedanken an das ‚Deutsche' zu Beginn noch ein bürgerlicher, anti-aristokratischer Gedanke inne, so sprachen aus ihm – auch im Architekturtheoriediskurs – zu Beginn des 20. Jahrhunderts Chauvinismus und der Wille nach Weltherrschaft (vgl. Kap. 2.3, 2.11, 5.8, 5.9). Dabei artikulierte sich ein Minderwertigkeitskomplex der deutschen Architekten gegenüber der Architektur in den alten Demokratien Frankreich, Großbritannien und zunehmend auch den USA. Dieser rührte aus der selbst so empfundenen ästhetischen und politischen Rückständigkeit gegenüber diesen Ländern. Die Suche nach dem deutschen Stil vollzieht sich widerspruchsvoll und mit zahlreichen Brüchen (vgl. Kap. 2.5). Nachdem in den 1840er Jahren die letzten Gebäude im ‚reinen' Klassizismus gebaut werden, integrieren Schinkels Nachfolger bereits Rundbögen und Renaissanceelemente, worauf in den folgenden Jahrzehnten ein teilweise wilder Eklektizismus vorherrscht, der von der Romanik bis zum Barock und zum englischen Landhaus alle Stilelemente ausprobiert und kombiniert: Nur der Schinkel'sche Klassizismus ist fortan bis zum Ende des 19. Jahrhundert verpönt. Um 1900 artikuliert sich die allgemeine Kritik an dem Stilmix in dem Ruf nach einem ‚Zurück nach 1800', also zum Spätbarock und zum Klassizismus (vgl. Kap 2.7). Dieser ebnet den Weg in die Moderne zum *International Style*, zur Neuen Sachlichkeit und zum Expressionismus der 1920er Jahre (vgl. Kap. 2.10). Gleichzeitig findet er einen Widerpart in den traditionalistischen und regionalistischen Bauvorstellungen der Heimatschutzbewegung (vgl. Kap. 2.8). Im *Deutschen Werkbund,* der in dieser Zeit wichtigsten Assoziation deutscher Architekten und Künstler, waren beide Richtungen vertreten. Wenn auch die ästhetischen Positionen im Werkbund weit auseinanderlagen, war dessen politischer Charakter fast durchweg nationalistisch (vgl. Kap. 2.9). Der Weg der Berliner Architektur führte von Schinkels Postulat der ästhetischen ‚Reinheit' zu dem um 1900 immer lauter werdenden Ruf nach ‚Einheit'. Diese zeigte sich jedoch eher in der nationalen Gesinnung als in der Bauästhetik.

Alle relevanten Protagonisten stellten ihre Konzeptionen in den Dienst der nationalen Sache, wenn auch in nuancierter Abstufung. Während der *spiritus rector* des *Deutschen Werkbunds*, Hermann Muthesius, sehr prononciert nationalistische, ja nicht selten chauvinistische politische Positionen in seine ästhetischen Ausführungen verwob, war der erste Vorsitzende des Werkbunds, der Münchner Theodor Fischer, politisch eher gemäßigt und ästhetisch skeptisch gegenüber den Architekturkonzepten aus der Reichshauptstadt. Diese Skepsis, ja vielleicht sogar dieses Ressentiment, findet sich auch in Fischers Einlassungen zur Architektenausbildung und seiner Bewertung von Schinkels Klassizismus. Mit der Ablehnung des ‚preußischen Stils' und dessen dogmatischer,

zentralisierter Lehre in den Bauhochschulen und -akademien ist Fischers Architekturtheorie politischer als er es wohl selbst intendierte. Später wendete sich Fischer explizit gegen den aus der Heimatschutzbewegung entstandenen und mit dem Namen Schultze-Naumburg verbundenen NS-Heimatstil und seine diktatorische Durchsetzung.

Die architekturästhetische Entwicklung verläuft parallel zum politisch bewegten 19. Jahrhundert, in dem zumindest bis 1871 ebenfalls die Frage gestellt (und unterschiedlich beantwortet) wurde, was ‚deutsch' sei. Von Fichte zu Beginn des Jahrhunderts mit anti-französischem und bereits chauvinistischem und antisemitischen Impetus gestellt, verliert die Suche nach der deutschen Nation nach der gescheiterten Revolution 1848/49 mehr und mehr ihr bürgerlich-emanzipatives Gepräge und wird zu einer Sache der aristokratisch-militärischen Eliten (vgl. Kap 2.4). Die Frage lautet nun großdeutsch, mit einem weiterhin bedeutenden Einfluss aus Wien, oder kleindeutsch, mit einem alles dominierenden Preußen. Bekanntlich wurde von Bismarck das letzte Konzept durchgesetzt. Das Reich mit dem preußischen König als Kaiser wurde ausgerechnet in Versailles proklamiert. Die im deutsch-französischen Krieg 1870/71 erzwungenen französischen Reparationszahlungen beflügelten die Bautätigkeit im Deutschen Reich und vor allem in Berlin ungemein. Berlin wollte es Paris gleichtun und eine ‚schöne' Stadt werden. Also investierten sowohl die öffentliche Hand in politische Repräsentationsbauten, Kirchen, Museen, Anstalten und auch in den um 1880 proklamierten Städtebau, als auch die Privateigentümer in den Massenwohnungsbau der Mietskasernen (vgl. Kap. 5.1). Beides war zumeist geprägt durch Stillosigkeit und das Bemühen, mit vom Barock beeinflussten Renaissance-Fassaden zu beeindrucken. Dies traf allerdings auf die scharfe Kritik der einheimischen (und auch ausländischen) Architekturkenner. Dabei lässt sich die politische Ästhetik der Kaiserzeit in zwei Phasen unterteilen (vgl. Kap. 3.8). Während Wilhelm I. für die innere Disziplinierung und die Reichseinigung mit Waffengewalt steht und die (öffentliche) Berliner Architektur seiner Zeit geprägt ist durch die spartanische Nach-Schinkel-Architektur der Berliner Schule, repräsentiert die politische Ästhetik Wilhelms II. einen aggressiveren, stärker nach außen gerichteten und zunehmend religiös verbrämten Militarismus, der sich in immer opulenteren, auf die Außenwirkung gerichteten öffentlichen Gebäuden artikulierte. Beide Ausprägungen finden ihre typischen Entsprechungen in der Architektur von Hermann Blankenstein einerseits und Ludwig Hoffmann andererseits. Während in den ersten zwanzig Jahren des Reichs massenweise Gebäude der innenpolitischen Disziplinierung wie Schulen, Kasernen und Gefängnisse gebaut wurden, ist die Herrschaft Wilhelms II. geprägt durch Repräsentationsbauten politischer, religiöser, künstlerischer und wissenschaftlicher Art. Diese richten sich sehr wohl nach innen, indem sie auf die Konstruktion eines deutschen ‚Kulturvolks' abzielen. Aber sie richten sich auch unübersehbar nach außen und sollen das Reich als politische und kulturelle Macht in Europa präsentieren.

In der Architektur der preußisch-deutschen Anstalt werden die ungeordneten Massen zu einem geordneten Kollektiv formatiert. Beginnend mit der Schule, wird die Disziplinierung auch baulich durchgesetzt (vgl. Kap. 3.2). Deren Architektur leitet sich aus dem Typus der Kaserne ab. So hatte es Schinkel explizit formuliert, und so wurde es in der Berliner Bauakademie, die alle Architekten öffentlicher Bauten in Berlin zu durchlaufen hatten, auch gelehrt (vgl. Kap. 3.1). Dabei ist das Gebäude der Bauakademie, ebenfalls ein Schinkel-Bau, Prägeanstalt der einfachen, sparsamen und in ihrer Zeit modernen Bauweise mit Eisenträgern und Rundbogenfenstern. Auf diese Weise werden in Preußen Tausende Schulen, Krankenhäuser und andere Anstalten gebaut. Die Militärkaserne ist das Vorbild für die Disziplinierungsanstalten für die konforme Masse in ‚geregelten Zeiten' (bzw. Friedenszeiten); das Militärlager, im Ausnahmezustand der Kriegssituation entstanden, ist dagegen das Vorbild für die Disziplinierung der gesellschaftlich und politisch Marginalisierten, der Armen, Bettler, Prostituieren, der ‚anderen'. Seine ausdifferenzierte Binnenstruktur findet gegen Ende des Jahrhunderts seine Entsprechung in der funktionalen Ausdifferenzierung neuer Bautypen wie Kranken-, ‚Irren'-, Siechen- und Obdachlosenhäuser (vgl. Kap. 3.3, 3.4). Sie alle haben ihren Ursprung in der ‚Arbeitshaus' genannten Zwangsarbeitsanstalt, in dem bis zur Mitte des Jahrhunderts Angehörige all dieser Gruppen ohne Gerichtsverfahren interniert werden konnten. Damit wird auch deutlich, worum es bei der ästhetischen und funktionalen Ausdifferenzierung der Anstalten geht: Die Disziplinierung zur Arbeit soll unterstützt werden, jegliche von der Subordination unter ein militaristisch-kapitalistisches Regime abweichenden Individuen sollen diszipliniert werden. Wie Michel Foucault beschreibt, baut das Regime in den Fabriken des 19. Jahrhunderts auf die Disziplinierung in den sich ausdifferenzierenden Anstalten auf, allerdings beruht dies entgegen seiner Annahme nicht auf der baulichen Variation des panoptischen Gefängnisses (vgl. Kap. 3.7). Ab Mitte des Jahrhunderts kam vor allem in Berlin die Unterbringung der Massen in sogenannten Mietskasernen hinzu, die sich äußerlich in ihren meist vierstöckigen, die gesamte Straßenfront lückenlos entlang ziehenden Blöcken ebenfalls wie Kasernen darstellten.

Hinter den immergleich erscheinenden Stuckfassaden der Mietskaserne herrschten jedoch nicht ‚Zucht und Ordnung', sondern ‚liederliche Verhältnisse' (vgl. Kap 5.1). Fünf- und mehrköpfige Familien teilten sich Einzimmerverschläge in dunklen Hinterhöfen und beherbergten in der Nacht nicht selten noch einen ‚Schlafburschen' oder ein ‚Schlafmädchen', um die Miete bezahlen zu können. Diese Wohnverhältnisse sorgten nach Meinung von bürgerlich-liberalen Kritikern für ‚Heimat- und Kulturlosigkeit'. Sie waren, so diese Kritiker, schuld daran, dass ihre Bewohner ihre ‚Pflicht' nicht erfüllen konnten, Deutschland (und den Fabrikbesitzern) zu dienen. Die Wohnungen sabotierten die ‚Wehrfähigkeit' und machten ihre Bewohner zu Fremden unter Fremden. Deshalb wird nach der Reichsgründung mit dem *Verein für Socialpolitik* zunächst

ein Gelehrtenverein gegründet, der sich dem Studium der Armut und der Wohnungsnot weiter Bevölkerungsschichten widmet. In seinem Umfeld entstehen um 1900 dann Baugenossenschaften, die die Wohnungsnot auch praktisch bekämpfen. Allerdings handelt es sich dabei zunächst um Einrichtungen für Beamte und Angestellte (vgl. Kap. 5.3). Die Arbeiter erhalten Unterstützung des preußischen Staats bei der Gründung einer eigenen Baugenossenschaft erst am Vorabend des Ersten Weltkriegs: Mit dem Bau der Gartenstadt Staaken wollte sich der preußische Staat die Loyalität der Arbeiter in den Spandauer Munitionsfabriken sichern (vgl. Kap. 5.5), was wohl auch trotz überwiegend sozialdemokratischem Wahlverhalten der Bewohner gelang. Denn mittlerweile war auch die sozialdemokratische Führung auf die kriegsbefürwortenden Positionen der konservativen und liberalen Öffentlichkeit eingeschwenkt. Mit der Gartenstadt Staaken wurde zum ersten Mal im großen Stil ein neues ästhetisch-organisatorisches Konzept im Wohnungsbau umgesetzt: eine planmäßig gestaltete Siedlung außerhalb der Stadtkerne, vorzugsweise mit Ein- oder Zweifamilienhäusern nach ländlichen Bauvorbildern aus der Zeit um 1800, auf gemeinschaftlichem Grund gebaut. Zwar wurde der Begriff Gartenstadt von den rein kommerziell interessierten Terrain- und Baugesellschaften rasch vereinnahmt. Das eigentlich durch die *Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft* formulierte Konzept (vgl. Kap. 2.8) sieht sich jedoch den sozialreformerischen Zielen des *Vereins für Socialpolitik*, der sogenannten ‚Kathedersozialisten', verpflichtet. Industrie, Handwerk und Landwirtschaft sollten miteinander ‚versöhnt' werden. Die Wohnhäuser der Gartenstädte sollten Heimat, Rückzugs- und Selbstversorgungsorte der kleinbürgerlichen und – so war es gedacht – in Zukunft auch proletarischen Familien werden. Dieses Konzept wurde vor dem Hintergrund der Kriegsvorbereitungen umgesetzt, denn, so die Annahme, wer ein trautes Heim besitzt, dem fehlen jegliche ‚destruktive oder kommunistische Tendenzen', kurz: Eine gute Wohnsituation stärkt die ‚Wehrfähigkeit'. Von Beginn an sah sich die Gartenstadtbewegung in Deutschland als Bundesgenossin der *Heimatschutzbewegung*. Diese ist vor allem verbunden mit dem Namen Paul Schultze-Naumburg, dem Architekten des letzten Schlossneubaus der Hohenzollern, *Cecilienhof* in Potsdam. Die *Heimatschutzbewegung* war die ästhetische Speerspitze gegen den vorherrschenden Eklektizismus (aber auch gegen den Klassizismus) und verfocht traditionelle und regionalistische Bauformen (auch wenn Schloss Cecilienhof im englischen Landhausstil gebaut wurde, also einem gerade nicht regional verankerten Stil). Zudem beinhaltete ihr Programm den Schutz der Natur, die Pflege von Baudenkmälern und ‚Brauchtum'. Sie war Teil eines sogenannten ‚romantischen Antikapitalismus' der politisch-ökonomische Widersprüche der Gesellschaft ästhetisch zu lösen trachtete. In den 1920er Jahren ging ein Großteil der Verfechter der Heimatschutzidee mit Paul Schultze-Naumburg in Richtung des nationalsozialistischen Heimatstils. Dieser kleinteilige, rückwärtsgewandte Baustil mit ‚typisch deutschem' Spitzdach wurde von Hitler in den dreißiger Jahren

jedoch nur im Wohnhausbau akzeptiert, bei den Repräsentationsbauten setzte er auf einen monumentalisierten Klassizismus, weshalb es 1935 zum Bruch mit Schultze-Naumburg kam.

Die nationalsozialistischen Museums- und Theaterbauten greifen auf das klassizistische Formenvokabular Schinkels zurück, vulgarisieren dieses jedoch. Wo Schinkel mit vergleichsweise kleinen Maßstäben arbeitet und detailliert auf Perspektivverschiebungen in Treppenhäusern und Außenansichten achtet, beeindruckt zum Beispiel das *Haus der (deutschen) Kunst* in München durch schiere Größe und überdimensionierte Säulenanordnung. Das von Schinkel im *Alten Theater* auf der Museumsinsel verfolgte bürgerlich-egalitäre Bildungsideal (vgl. Kap. 4.1.1) kann dem Nationalsozialismus nur provisorisch als Kulisse für seine Aufmärsche dienen (vgl. Gegner 2018). Der nationalsozialistische Klassizismus der Reichskanzlei, des Olympiastadions und des Haus des Fliegers sowie in Nürnberg, ganz zu schweigen von den Planungen für die neue Reichshauptstadt *Germania*, folgen ganz anderen politisch-ästhetischen Kriterien, die zu beschreiben Aufgabe einer Fortsetzung dieses Buches wäre. Dennoch ist der Schinkel'sche Klassizismus nicht zufällig die Referenz für die nationalsozialistischen Bauten. Denn auch in ihm wird der Bürger formiert und in eine Gemeinschaft integriert. Das Alte Museum ist eine ‚Zuchtanstalt', und jede/r Eintretende nimmt unweigerlich ‚Haltung' an. Gleichwohl geht es im *Schauspielhaus am Gendarmenmarkt* (vgl. 4.2.1) um eine zunächst symbolische Emanzipation des Bürgertums gegenüber dem Adel. Der Schinkel'sche Klassizismus ist eine höchst ambivalente Angelegenheit, zu ambivalent für ein vollständige Vereinnahmung durch eine totalitäre Diktatur. Im erst um 1900 einsetzenden öffentlichen Theaterbau wird das Emanzipationsbemühen weiterer Bevölkerungsschichten deutlich. Nach wie vor gibt das Humboldt'sche Bildungsideal den Ausgangspunkt für jegliche Emanzipationsbemühungen ab: Das Proletariat geht in die entstehenden Volkstheater und bildet sich an Goethe und Schiller. Dies geschieht in einem politischen System, in dem selbst für das Bürgertum politische Emanzipation nicht erreicht ist. Aber die nun wieder legale Sozialdemokratie bildet nicht nur auf der Straße, in den Gewerkschaften, den Sport- und Bildungsvereinen eine Massenbasis. Sie ist um 1900 in den meisten Großstädten, so auch in Berlin und Charlottenburg, die stärkste Kraft in den Stadträten, wenn auch nur in der dritten Abteilung des an Stand und Einkommen gebundenen Klassenwahlrechts. Damit wird der Bau von Volkstheatern (vgl. Kap. 4.2.3), sogar von einem Volksmuseum, dem Märkischen Museum (vgl. Kap 4.1.5), möglich. Bei dem letzten Bau auf der Museumsinsel, dem Pergamonmuseum (vgl. Kap. 4.1.4), handelt es sich dagegen um einen Staatsrepräsentationsbau, ebenso wie bei der *Königlichen Bibliothek Unter den Linden* (vgl. 4.3.5). Bei deren Gestaltung greifen die Architekten Alfred Messel, Ludwig Hoffmann und Ernst von Ihne wieder auf klassizistische Formen zurück, allerdings in einer dem neuen Repräsentationsbedürfnis des Kaiserreichs angemessenen monumentalen

Weise. Damit nehmen diese Gebäude in gewisser Weise die überdimensionalen Ausmaße der (geplanten) NS-Kulturbauten vorweg.

Von Schinkels *Altem Museum* zur *Volksbühne*, vom *Schauspielhaus am Gendarmenmarkt* zur *Technischen Hochschule Berlin* (heute TU Berlin) (vgl. Kap. 4.3.1) haben alle Neubauten des im 19. Jahrhunderts boomenden Kultur- und Wissenschaftssektors eines gemein: Sie sind Bestandteil von städtebaulichen Konzepten, die vor allem auf die Außendarstellung der Stadt Berlin als Hauptstadt Preußens und später des Kaiserreichs ausgerichtet sind. Hier geht es darum, Berlin als ebenbürtig mit London, Wien und vor allem Paris zu gestalten. Bis auf die *Kaiser-Wilhelm-Straße (*vgl. Kap.5.7), die von 1887 an in über dreißig Jahren durch die ärmlichsten Viertel Berlins geschlagen wird und somit eine erste ‚Kahlschlagsanierung' darstellt (und zudem das Berliner Pendant zur ‚Haussmanisierung' von Paris), werden städtebauliche Großprojekte wie die Entwürfe des *Wettbewerbs Gross-Berlin 1910* nicht realisiert (vgl. Kap. 5.8). Bei ihrer Durchsicht zeigen sich auch hier überdimensionierte Sichtachsen, kolossale Säulenalleen und rein ästhetisch und wenig funktional konzipierte Gebäudeensembles, wie sie zwanzig Jahre später in Albert Speers Germania-Vision noch einmal radikalisiert ausgeführt werden. Lediglich die in allen Entwürfen zwischen der Kernstadt und den 1920 eingemeindeten Vororten vorgesehenen Grünflächen werden weitgehend umgesetzt beziehungsweise erhalten. Der zur gleichen Zeit einsetzende Versuch, über den Rückgriff auf den Klassizismus einen neuen, modernen Stil zu entwickeln, wird zunächst im kleinen Maßstab und entweder in der Provinz oder im Ausland, in Berlin jedoch nur mit der AEG-Turbinenhalle in Moabit von Peter Behrens gemacht. Die staatlichen und kommunalen Gebäude wurden bis zum Ende des Kaiserreichs entweder in eklektizistischen oder kollossal-klassizistischen (also im Grunde ebenfalls eklektizistischen) Formen gebaut (vgl. Kap. 3.5, 3.6, 4.3). So wurde weder die von den zeitgenössischen Theoretikern geforderte ‚Einheit' noch die von Schinkel praktizierte ‚Reinheit' (der Form) erreicht. Das Kaiserreich entwickelte sich von einem autoritär-paternalistischen Regime zu einem im inneren von Klassenwidersprüchen geprägten und sich nach außen zunehmend aggressiv-imperialistisch gebärdenden Militär- und Polizeistaat mit scheindemokratischen und sozialreformerischen Institutionen. Die Ästhetik der öffentlichen Architektur im Kaiserreich ist Ausdruck dieses politischen Kontextes.

Literatur zu Kapitel 6

Gegner, Martin (2018): Die Öffentlichkeit der Platz-Architektur Berlins. Fünf Beispiele der baulichen Repräsentation einer gesellschaftlichen Konstruktion. In: *Wolkenkuckucksheim*, Jg. 23, Nr. 37, S. 57-83.

In diesem Buch wird der politisch-ästhetische Diskurs über öffentliche Gebäude im Berlin des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nachgezeichnet. Mit einem interdisziplinären Ansatz werden ästhetische Merkmale der Architektur in Bezug zu politischen Aussagen und Handlungen gesetzt. In ‚Disziplinaranstalten' wie Kasernen, Schulen und Krankenhäusern, in Stätten des ‚Wahren, Schönen und Guten' wie Museen, Theatern und Wissenschaftseinrichtungen, in der Architekturtheorie und im öffentlichen Wohnungs- und Städtebau wird dem Verhältnis von Ästhetik und Politik nachgespürt. Dabei treten die zeitgenössische Suche nach einem ‚deutschen Stil' nach ‚Reinheit' und ‚Einheit' und schließlich die ‚vaterländische Verantwortung' für die ‚Wehrhaftigkeit' der Bevölkerung deutlich zu Tage. Die Architektur spiegelt die politischen Veränderungen im Kaiserreich von der Reichseinigung mit ‚Blut und Eisen' bis zum aggressiv formulierten Anspruch auf einen ‚Platz an der Sonne' deutlich wider.

Martin Gegner, geboren 1967, studierte in Berlin Politikwissenschaft und promovierte dort in Soziologie zum Dr. phil. Lehr- und Forschungstätigkeiten führten ihn für längere Zeit nach São Paulo und Istanbul. Seit 2019 arbeitet er wieder als Stadt- und Mobilitätsforscher am Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung (WZB).

ISBN 978-3-8498-1907-1